Heft 35.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

STUDIE

ÜBER

DAS DEUTSCHE SCHLOSS UND BÜRGERHAUS

IM 17. U. 18. JAHRHUNDERT.

VON

DR. **HUGO SCHMERBER**.

MIT 14 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1902

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

STUDIE

ÜBER DAS DEUTSCHE SCHLOSS UND BÜRGERHAUS

IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT.



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
35. HEFT.

STUDIE
ÜBER
DAS DEUTSCHE SCHLOSS UND BÜRGERHAUS
IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT.

VON

DR. **HUGO SCHMERBER**.

MIT 14 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902.

Vorrede.

Wenn der Gegenstand, welchen die vorliegende Arbeit behandelt, keineswegs in umfassender Ausgestaltung erscheint, so liegt dies in der Absicht des Ganzen begründet. Mein Zweck war nicht, eine ins Einzelne gehende Untersuchung zu bieten, sondern es handelte sich darum, in das Wesen der Profanarchitektur von einem neuen Standpunkte aus einzudringen und auf diese Weise einen Ueberblick zu gewinnen; und nur von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet gestalten sich die Dinge zu dem dargestellten Bilde.

Sollte die Anregung vermögen, Freunde dieser Betrachtungsweise zu gewinnen, welche weitere Untersuchungen von jenem Standpunkt aus verfolgen würden, dann hätte mein Versuch seine Aufgabe erfüllt.

Prag, Jänner 1902.

Hugo Schmerber.

Inhaltsverzeichniss.

Verzeichnis der Abbildungen.



Einleitung.

Der Versuch, die Entwicklung des Wohnhausbaues in Deutschland vom Anfange des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu verfolgen und klarzulegen, veranlasste mich, Wege zu gehen, welche auch für die Erfassung der Architektur-Stile im allgemeinen Gesichtspunkte wiesen. Das Thema verlangte eine getrennte Behandlung der Denkmale der Profanbaukunst von jenen der kirchlichen Kunst, und diese einfache Scheidung wurde der Quell fruchtbarer Anregung. Bei dem Studium der Kirchenbauten, nicht nur Deutschlands, sondern auch jener von Italien, Frankreich, Spanien und Belgien lässt sich ein gemeinsames Merkmal oder Band konstatieren. Der Baumeister, welcher eine Kirche baut, ist durch den Zweck, dem das Gotteshaus dient in der Grundrisslösung fest gebunden. Italien hatte im 16. Jahrhundert eine Kirche geschaffen, welche den Anforderungen des katholischen Kultus vollkommen genügte. Die Architekten der folgenden Jahrhunderte drückten, erhoben und verzerrten das Raumgebilde, aber sie wurden nicht genötigt, das Langhaus mit Kapellen oder den Zentralraum mit und ohne Kuppel zu verlassen, ob nun die Messe im 17. oder 18. Jahrhundert, ob sie in Spanien oder Frankreich oder in Deutschland gelesen wurde. Die katholische Kirche war wohl die grösste Bauherrin in diesen Jahrhunderten, aber sie bot ihren Künstlern immer nur ein einziges Problem. Fand sie einen besonders genialen Geist als ausführenden Architekten, dann verprasste er seine Kraft, um die Mauern der Fassade zu biegen, um Säulen zu knicken, um Giebel zu brechen und sie in und übereinander zu legen. Für ihn, sowie für seine Helfer, Maler, Bildhauer und Stukkateure blieb

trotz der Finessen einzelner Architekten der Schauplatz seiner Thätigkeit im Laufe der Jahrhunderte immer das alte italienische Gehäuse. Wer die Barocke international nennt, hat die Kirchenbauten im Auge und eben diese allein, ohne an die Profanbaukunst zu denken.

Eine solche Betrachtungsweise der kirchlichen Monumente auch auf die Erscheinungen der Zivilbaukunst sinngemäss anzuwenden war naheliegend und bot die feste Basis, um über das verwirrende Material des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland eine klarere Uebersicht als bisher möglich war zu gewinnen.

Eine chronologische Reihe von Bauwerken, gleichviel welcher Zeit und welchen Ortes, kann uns in zweifacher Art interessieren und muss auf doppelte Weise untersucht werden. Verrät ihre Innendisposition, dass die Schöpfer der Bauten dem wachsenden Kulturleben Genüge leisteten, ja durch sinnreiche Einführungen das gesellschaftliche Leben in neue Bahnen wiesen oder rohe Sitten veredelten, so ist das eine Moment der stilistischen Entwicklung gegeben, zu welchem der zweite Faktor, nämlich die äquivalente Dekoration der Fassade ergänzend zur Seite tritt. Der normale Verlauf der Entwicklung ist der, dass der eine Faktor besondere Beachtung findet, — der Idealzustand, welcher wirklich den Namen «Stil» verdient, ist aber erreicht, wenn beide Momente sich harmonisch verbinden, oder, präziser gesagt, wenn die Dekoration keine Schmuckformen zeigt, welche zu dem Konstruktionsprinzipe und dem vernünftigen Gebrauch des Hauses in Widerspruch stehen.

Bethätigt sich ein Volk dadurch in seiner Baukunst, dass es auf fremde Vorbilder oder auf vergangene Zeiten zurückgreift, so tritt anfangs vor allem eine Nachahmung der äusseren Schmuckformen ein, die sich mit der ererbten Dekoration kreuzen, — Uebergangsstile, — und erst später werden die konstruktiven Elemente imitiert, die, wenn das Volk so eklektisch ist, wie jenes in Deutschland, sich wieder mit wesensfremder Fassadendekoration vermengen können. Die deutsche Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts hat nun alle erdenkbaren Stadien durchlaufen und sich in allen möglichen Kombinationen versucht, daher die bunte Musterkarte von Bau-

werken, welche von dem früher präzisierten Idealzustand weit entfernt sind, oder ihn nur dann halbwegs erreichen, wenn einheimische oder landfremde Kräfte ein nicht bodenständiges Werk einheitlich aufführen. (Französische Palaisanlagen.)

Die grosse Forschung hat in dieser Mannigfaltigkeit von Bauten durch Stilbezeichnungen, welche wohl in einem andern Milieu einen guten Sinn haben, aber in Deutschland nur mit Einschränkungen gelten können, grosse Hauptabschnitte gebildet und durch zahlreiche Zwischenbezeichnungen, die bald auf die religiösen Genossenschaften (Jesuitenstil, protestantischer Barockstil, katholischer Barockstil) bald auf landschaftliche Gebiete anspielen (italienisch-süddeutsches Barock) den Unterströmungen und Zwischengebilden gerecht werden wollen. Ob dadurch Klarheit geschaffen wurde ist zweifelhaft, sicher war die Vermengung von kirchlichen und profanen Denkmalen, bei welchen die Abhängigkeit der letzteren von den ersteren angedeutet wird, verwirrend. Stilbezeichnungen haben alle Vor- und Nachteile von Schlagworten. Sie müssen, um landläufig zu werden, definiert werden, wie wenig Wert aber die Definitionen haben, brauche ich nicht zu sagen. Dem Fachmann sagen sie gar nichts und das Publikum verwirren sie, indem nebensächliche Erscheinungen zum Charakteristikum gestempelt werden.

Nach meiner Empfindung würde die Erkenntnis der Architektur ausserordentlich gewinnen, wenn sich die Forschung bemühte, in den Bauten der einzelnen Kulturländer dasjenige Moment zu betonen, wodurch die Abhängigkeit des speziellen Kulturlebens und der Baukunst wechselweise zum Ausdruck kommt. Dabei ergeben sich zahlreiche Gesichtspunkte der Beobachtung. Dass die Aussendekoration von dem Grundriss und der Innendekoration scharf zu trennen ist, habe ich schon hervorgehoben, wie auch dass nur jene Gebilde eine Stilbezeichnung verdienen, bei denen sich alle Momente einheitlich verbinden.

Gewisse Zeiten und einzelne Länder pflegen besonders die geschickte Gruppierung von Palais oder Landhaus mit der künstlich geschaffenen Natur, andere excellieren in der Komposition des Baues mit dem gesamten Strassenbilde; bei den

Gebäuden einer Gruppe wird die Ausdehnung in der Breite betont, wogegen andere die Höhe bevorzugen. Dies und ähnliches will beobachtet werden, soll eine richtige Würdigung erzielt werden.

Betrachten wir nun Deutschland im besonderen, wo fremder Einfluss die eigenen Bestrebungen fast erdrückt und nur bei dem bescheidenen Bürgerhause das ureigenste Empfinden in sympathischer Weise hin und wieder zum Ausdruck kommt, so könnte man Gruppen bilden von Bauwerken, welche einen italienischen oder französischen Grundriss übernehmen und dabei die Fassade unbeachtet lassen, oder einen französischen Grundriss mit italienischer Fassade vereinen; weiters lassen sich solche Gebäude zusammenstellen, die den rein französischen Charakter darstellen und andere, denen der rein italienische Typus zugrunde liegt, und endlich wären noch jene Bauten zu sondern, denen bloss einige italienische Dekorationen aufgeklebt sind.

Eine derartige Betrachtung bringt Klarheit und lässt bei allem ästhetischen Wohlgefallen an einer italienischen Säulenhalle das Unorganische des ganzen Baues nicht übersehen.

Zwei Wege stehen offen, um die Wohnhausbauten Deutschlands von dem oben dargelegten Gesichtspunkt zu überblicken: Die Schriften der Theoretiker einerseits, und andererseits die ausgeführten Bauten, soweit in den alten Kupferstichwerken, in den Beschreibungen der Bau- und -Kunstdenkmäler Deutschlands und Oesterreichs, in den allgemeinen Kunstgeschichts- und Spezialwerken brauchbare Daten zu finden sind. Für den Kundigen brauche ich nicht zu erwähnen, dass in allen Werken Fassaden die Hauptrolle spielen, während Grundrisse wenig berücksichtigt werden. Die Datierungen sind leider oft schwankend, ich beschränkte mich daher auf möglichst sicher überlieferte Angaben. Ein geringeres Interesse bietet für eine Untersuchung, welche die Bauten selbst sprechen lässt, die Nationalität der Architekten, welche ja in den Werken zum Ausdruck kommt. Dass es an Italienern, Franzosen und Niederländern als Architekten in Deutschland nicht fehlt, sagt der oft betonte Einfluss dieser Nationen, der freilich oft mehr durch die Schriften als durch die Gegenwart fremder Meister veranlasst wurde.

Zwischen Theorie und Praxis herrscht auf diesem Gebiete keine so mächtige Differenz, als dies gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, da die Theoretiker nicht nur Idealentwürfe bringen, sondern sehr häufig auch über wirklich Geschaffenes berichten. Die Schriften bieten ein weiteres Interesse dadurch, dass sie oft Einblick in die Gedanken der alten Architekten über die antike Welt und über fremde Gebräuche bieten und über die Einrichtungen, welche die jeweilige Epoche für einen vornehmen oder einfachen Bau unerlässlich fand, Auskunft geben. Dass sich in dem zuletzt erwähnten Momente der Wandel der gesellschaftlichen Sitten immer wiederspiegelt ist klar, bedauerlich dagegen, dass eingehende Studien über die Sittengeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts fehlen, welche Aufschlüsse über die gegenseitige Wechselwirkung bieten könnten. Das Bildungsniveau der deutschen Theoretiker ist im allgemeinen weit tiefer, als jenes ihrer Zeitgenossen in Frankreich und Italien; ihr Verhältnis zu diesen spiegelt sich in unsern heutigen Bezeichnungen «Architekt» und «Maurermeister» ungefähr wieder.

Häufig sind die Titel ihrer Werke irreführend; obgleich sie das Wort «Architektura» enthalten, haben sie mit der Baukunst oft wenig zu thun, und sind ihre phantastischen Entwürfe auch brauchbare Vorlegeblätter für Bildhauer, Goldschmiede und Tischler, so bieten sie für den Baumeister nichts weiter als Ideen für eine reiche Ausstattung der Säulenordnungen und dekoratives Beiwerk. Keineswegs ist es gerechtfertigt, diese Gruppe von Theoretikern, bei welchen der berühmte Dietterlin die Anführerrolle spielt, zu stark in den Vordergrund zu stellen, wie es gewöhnlich bei Betrachtung dieser Zeitepoche geschieht, und ihre Werke als besonders bedeutungsvoll für die deutsche Baukunst darzustellen.

Nur in einer Beziehung verdienen Dietterlin und seine Genossen für diesen Zweck eine nähere Betrachtung. Sie haben nämlich ihre kleinen dekorativen Scherze in das ehrwürdige Gerüste der Säulenordnungen eingekleidet, und die Hochflut von Säulenbüchern dieser Zeit verlangt als charakteristischer Zug untersucht zu werden.

Säulenbücher.

Nichts spiegelt die etwas oberflächliche Auffassung der antiken und italienischen Kunst von Seite der deutschen Architekten besser wieder, als die im Laufe der Jahrhunderte immer mehr anwachsende Litteratur über Säulenordnungen. Wer einen Traktat über Architektur von Stapel liess, musste wenigstens ein Kapitel über dieses Thema einfügen, doch ebenso häufig erscheinen besondere Abhandlungen über diese Frage. Für die alten Architekten waren die Säulenordnungen die Quintessenz der Baukunst, der Schlüssel für die Geheimnisse dieser Disziplin; dieses intensive Studium des einen Baudetails war nun eine gewichtige Ursache, dass, wenn halbwegs möglich, keine Thür, kein Portal, kein Kamin, kein Möbel von Säulen oder Pilastern verschont blieben, und dass die Säulenordnungen an Fassaden und in Sälen noch als «belebendes» Element fungierten, als schon längst der Westen Europas nach Deutschland neue Bauideen importiert hatte.

Noch eine zweite Erscheinung wird bei dem intensiven Studium der Säulenordnungen klar, nämlich die Umwertung des Begriffes der Säule. Das 16. und das beginnende 17. Jahrhundert fassten Säule und Pilaster, — wenn nicht als rein dekoratives Element, — so doch sicher als Tummelplatz fröhlicher Ornamentik auf; allmählig dämmerte durch das Studium italienischer Kupferstiche die Auffassung der Säule als Stütze.

Ich habe diese Wandlung eines Baudetails hervorgehoben, obgleich sie nur eine besondere Erscheinung des grossen Prozesses ist, der sich in der Recipierung italienischer Palast-Fassaden kundgibt, weil ich glaube, dass sie zur rascheren Abwicklung dieses Prozesses beigetragen hat.

Einzelne Architekten wie Gabriel Krammer [1] lieben die symbolischen Vergleiche der Säulen mit Bauern (Toscanische), mit Helden (Dorische), mit lieblichen Frauen (Jonische), mit Jungfrauen (Korinthische), in Anlehnung an italienische Muster, die bis auf Vitruv zurückgehen.

Es wäre für unsere Ziele zwecklos alle Lehrbücher über Säulenordnungen anzuführen, es genügt eine Auswahl derjenigen, welche den oben skizzierten Entwickelungsgang charakterisieren.

Wenn ich als eines Vertreters einer dekorativen Auffassung der Säule des Dietterlin [2] gedenke, so betone ich nochmals, dass mich nur die Säulenordnungen, welche dem phantastischen Maler als Gerüste seiner heitern Einfälle dienen, interessieren.

Sein intimer Nachfolger Daniel Meyer, Maler und Bürger zu Frankfurt, zeigt ganz ähnliche Ideen in seiner Architectura [3] betreffs der Säulen. Erwähnenswert ist, dass von seinem Werk bei Louis Bourgeat Marchand Libraire im Jahre 1664 eine französische Uebersetzung erschien, unter dem Titel: «Demonstration de toute sorte d'ornemens és Portes, fenestres, Planchés». Sehr beliebt waren die phantastischen Säulen des erwähnten Gabriel Krammer; von seinem Werk fand ich drei Auflagen, im Jahre 1600 die erste, 1610 die zweite in Köln und 1646 die dritte bei Abraham Hogenberg.

Ebenfalls grosser Beliebtheit erfreuten sich die geflammeten (gewundenen) Säulen, die mit Blattverzierungen versehen wurden. Man vergleiche darüber die Architectura nach antiquitetischer Lehr durch Rütger Kassmann (1653), das Seulenbuch von Georg Caspar Erasmus (1666) und jenes von Simon Cammermeyer (1678), welch alle drei übrigens auch in der

[1] Architectura von den 5 Seulen sambt Iren Ornamenten und Zierden als nemlich Tuscana . . . . zusammengetragen und gebessert durch Gabriel Krammer von Zürich Dischler. Jetzo zu prag 1600.

[2] Architectura von Austheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen . . . . durch Wendel Dietterlin, getruckt zu Nürnberg, in verlegung Balthasar Caymox 1598.

[3] Architectura oder Verzeichnuss allerhand Eynfassungen an Thüren, Fenstern und Decken, sehr nützlich und dienlich allen Mahlern, Bildhauern, Steinmetzen und Schreinern 1609.

Dekoration der Säulenstühle oder in der Bildung des Hermenpilasters eine reiche Phantasie bekunden.

Dieser Gruppe von Theoretikern, welche die Säulenordnungen nach ihrem Geschmack verändern, steht eine andre gegenüber, die sich bemüht, die fünf Ordnungen der Italiener in möglichst ursprünglicher Gestalt in Deutschland bekannt zu machen. Für das 16. Jahrhundert ist aus dieser Gruppe Hans Blum [1] von Lor erwähnenswert. In den folgenden Jahrzehnten fand ich kein derartiges Werk. Die Architectura civilis von Georg Andreas Böckler erschien erst 1663, ihr folgte das Theatrum Architecturae von Dieussart, das nicht weniger als 3 Auflagen erlebte und das Leipziger Säulenbuch von Johann Christian Senckeisen im Jahre 1707. Während die drei letzt genannten sich möglichst von Zierraten fernhalten, ist Johann Indau, Ihro Majestät der verwittweten röm. Kaiserin Kammertischler, stolz, 12 Capitäle für die jonische und Composita Ordnung neu inventiert zu haben.[2]

Der Kulminationspunkt des Säulenkultus war erreicht, als sich die Theoretiker nach französischem Muster bemühten, eine neue Säulenordnung zu erfinden. Wer den gelehrten Apparat kennen lernen will, der ins Feld geführt wurde, um dieses Ziel zu erreichen, studiere den übrigens sehr witzig geschriebenen Traktat von Johann Georg Wagner, [3] der unter dem Titel «Probe der sechsten Säulen Ordnung» im Jahre 1728 erschienen ist.

Wagner hat ebensowenig etwas wirklich Neues gebracht als Sturm,[4] der sich einige Jahrzehnte früher mit diesem Problem beschäftigt hatte; seine neue Ordnung hat nur ein verändertes korinthisches Kapitäl und eine neue Höhen-Dimension.

Interessant ist aber, wie bei Wagners Auseinandersetzungen die Gedankenwelt einer neuen Zeit durchleuchtet. Den Perrault

---

[1] Quinque columnarum exacta descriptio 1550.

[2] Von seinem Werk fand ich 2 Ausgaben, eine aus dem Jahre 1686 und eine zweite aus dem Jahre 1713.

[3] Johann Georg Wagner war Professor der Mathematik an der Ritter-Akademie zu Liegnitz.

[4] Erste Ausübung von der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Baukunst Nikolai Goldmanns . . . 1708. S. 13.

nennt er (S. 76) einen unvergleichlichen Künstler und die Franzosen schätzt er überhaupt höher als die Italiener. (S. 8.) Er ist in einer Beziehung seinen Zeitgenossen weit vorausgeeilt, und es ist zu bedauern, dass in den folgenden Jahrzehnten seine Ideen über Vitruv und die Antiken nicht auf fruchtbaren Boden fielen. So meint er z. B. S. 69, dass nach Vitruvs eigenen Worten sich die Leute ihre Häuser eventuell selbst bauen — woraus er mit Recht deduziert, dass jener höchstens in den grossen Tempelbauten als Autorität gelten könne. Ebenso S. 71, wo er erklärt, dass Vitruv nicht der Gesetzgeber der Baukunst sei, die schon vor dessen Zeit eine Kunst gewesen sei und man sich lieber bemühen möge, die alten und neuen Erfindungen mit Vernunft zu beurteilen oder auch neue Dinge in der Baukunst auszudenken, als stets auf die Vergangenheit zurückzugreifen. Es fehlt auch in den folgenden Jahrzehnten nicht an Publikationen über Säulenordnungen; indessen dürften die angeführten Werke genügen, um das früher angedeutete Interesse der Theoretiker und ihren Einfluss auf die Praxis zu charakterisieren.

Schlossbauten.

Eine Spezialuntersuchung, welche etwa den Grad des italienischen Charakters der Bauwerke des 16. Jahrhunderts zur Richtschnur nehmen würde, könnte unschwer übersichtliche Gruppen bilden. In diesem Sinne wären rein italienische Gebäude, wie Schloss Porcia, Landshut oder das Belvedere bei Prag als nicht bodenständig gänzlich auszuschliessen; in den Arkadenhöfen der Schalaburg, der Plassenburg u. a. könnte man den Kulminationspunkt erblicken und die Skala des Einflusses hinabsteigend endlich Bauten zu einer Gruppe vereinen, die nur einzelne Dekorationsstücke, z. B. ein Portal, von Italien entlehnen.

Wer sich auf diese Weise mit der äusseren Dekoration begnügt und die Grundrisslösung ausser Acht lässt erfreut sich ästhetischer Genüsse, wird aber, soweit mir die Monumente bekannt geworden sind, keinen organischen Zusammenhang zwischen Fassade und Innendisposition finden.

Untersucht man die Grundrissbildung des 16. Jahrhunderts im Detail, so staunt man über den Fortschritt der folgenden Jahrzehnte. Unbequeme Wendeltreppen, die in besonderen Türmen untergebracht sind, der Mangel jedweder guten Kommunikation der Gemächer, das Hervorheben des grossen Saales mit Vernachlässigung der übrigen Räume bilden die Signatur des 16. Jahrhunderts. Hin und wieder taucht wohl auch früher ein bildungsfähiges Element auf, ich erinnere an den Kommunikationsgang im Hauptbau des Schlosses zu Baden, [1] aber im Ganzen und Grossen

[1] Lübke, «Geschichte der Renaissance in Deutschland» I, S. 282, Fig. 136. (2. Auflage.)

war noch wenig von dem oft betonten Schwinden des Festungscharakters der Gebäude zu bemerken, der sich auch in den dekorativen Elementen ausprägt; man betrachte z. B. den Schlosshof der Schalaburg.[1]

Das beginnende 17. Jahrhundert schuf einige Schlossbauten, unter denen jener von Aschaffenburg vor allem erwähnt werden mag. Die geschlossene viereckige Hofanlage mit den turmartigen Pavillons gemahnt an französische Schlossideen.[2] Dazu wären Reisen nach Frankreich von seiten des Baumeisters Georg Riedinger nicht nötig gewesen; diese Ideen konnten ihm die Publikationen von Ducerceau vermitteln.[3]

Wie rege das Interesse schon damals für die französische Baukunst war, beweist die deutsche Uebersetzung der Architectura et Perspectiva von Jakob Perret in Paris, welche schon 1602 in Frankfurt bei Wolfgang Richter erschien. Der Palastentwurf V daselbst mit vier turmartigen Pavillons, die durch niedrige Flügelbauten einen viereckigen Hof einschliessen, erinnert in seiner Gesamtkomposition immerhin an das Schloss Aschaffenburg.

Diese kleine Anlehnung an Frankreich, welche das Schloss von Aschaffenburg zeigt, verbindet sich mit einer italienischen Fensterdekoration, einem deutschen Giebelaufsatz und einer Grundrissdisposition, welche gegenüber dem 16. Jahrhundert noch keinen Fortschritt zeigt, aber zum Vergleich für die folgende Entwicklung im Detail erwähnenswert ist. (Abbildung 1.)

Die Treppen liegen ausserhalb des Gebäudes in vier Ecktürmen im Hof, mit dem Haupteingang korrespondiert ein Thoreingang im rückwärtigen Flügel. Daselbst liegen rechts vom Thoreingang die Reuterküchen und die Herrenküchen; nach einem schmalen Gang (Vorplatz) folgt die Hof Stub (für Hofbeamte und Leibgarde), und durch die Registratur-Räume gelangt man in das kleine Tafelzimmer des vordern Flügels. Links vom Thoreingang des vordern Flügels liegt die Silberkammer und wieder gelangt man durch ein kleines Gemach in die Tafelstube,

[1] Lübke, l. c. II, S. 60, Fig. 244.
[2] Vergl. Bezold, «Renaissance in Deutschland», S. 105.
[3] De Architectura Jacobi Androuetii du Cerceau Opus 1559, dort ist auf Tfl. XIX ein viereckiger Hof mit Pavillons an den Ecken abgebildet.

mit einem Erker, der nach aussen als der linke Turm erscheint. Dann folgen nach einem kleinen Gemach die Buttelei, die Küchenstuben und verschiedene Zimmer für Schreibbeamte.[1] Den linken Teil des Hinterflügels füllt die Kapelle aus.

Im ersten Stock liegt im südwestlichen Flügel der traditionelle Kaisersaal; als charakteristisches Zeichen möchte ich schliesslich der drei Gelasse im ersten Stock für Schneidereizwecke gedenken. Im Jahr 1613 war das Schloss unter Dach, jedoch im Innern noch nicht fertig und noch weniger eingerichtet.[2]

Fast um dieselbe Zeit (1600—1609) erstand durch Heinrich Schickhardt der Neue Bau in Stuttgart,[3] der sich durch Verwendung der verschiedensten Motive auszeichnet und daher in seiner Gesamtwirkung einem modernen Zinshause ähnlich sieht. Die Wirkung der französischen Ecktürme wird durch den vier Stock hohen Bau paralysiert, die Fensterbekrönungen sind italienisch, und die im Süden sehr verwendbaren Balkons sind in unseren Gegenden ein ebenso deplaciertes Dekorationsmittel wie die Balustrade für ein steiles Dach.

Wie man zu Beginn des 17. Jahrhunderts über Zimmerverteilung dachte gibt sehr gut eine Notiz in der «Relation über Ph. Hainhoffers . . . Raiss von Eystett nachher München im May 1611» wieder.[4] Hainhoffer sagt bei der Beschreibung der kg. Residenz in München: «Die Gastzimmer gehen mehrer theils inn hof der lenge nach einander hinab, allzeit die stuben mit schönen öfen und die Cammer (n) an einander, jedes gemach hat noch ein junges gemächlein, darein bagagi zubehalten. Alle Zimmer gehen durch, immer ainss inss ander, und hat jedes noch seinen aussgang auf einen langen gang. Es hat auch jede thür inn die durchgehende Zimmer zwen Riegel, auf

---

[1] Diese Räume waren durch Arkaden in eine bessere Verbindung gebracht. Auf den Arkaden befand sich eine Altane für Truppenrevuen. Die Arkaden wurden später entfernt.

[2] Alle Daten stammen aus dem Aufsatze: «Die Bau-Ornamente aller Jahrhunderte an monumentalen Gebäuden der Stadt Aschaffenburg». Dr. M. B. Kittel, Programm der kgl. bayr. Gewerbeschule Aschaffenburg. 1867/8.

[3] Lübke, «Geschichte der Renaissance in Deutschland» I. S. 379.

[4] Siehe Ztschr. des Hist. Vereins für Schwaben u. Neuburg. 8. Jahrgang. (S. 69.)

dass, wann mehr herrschaften einlosieret sein, jede Ihr Zimmer gegen der andern könde verschlossen halten und nit dann auf dem gang zusammen kommen.»

Enfiladen und Erleichterung der Kommunikation durch einen langen Gang war das Ideal der Zeit.

Ueber die Anforderungen, welche man im allgemeinen an einen vornehmen Palast einige Jahrzehnte später stellte, sind wir gut durch mehrere Publikationen des reiselustigen Joseph Furttenbach aus Ulm orientiert.[1] Dieser hatte eine grössere Studienreise durch Ober- und Mittelitalien gemacht, jahrelang in Mailand, Genua und Florenz gelebt, berühmte Baumeister und Ingenieure, wie Paolo Rizio, Giulio Parigi, Richo Sardy zu Lehrmeistern gehabt und publizierte seine Reiseeindrücke in einem liebenswürdigen Büchlein, das unter dem Titel: «Neves Itinerarium Italiae» 1627 erschien. Die Früchte seiner Studien verwertete er in einer Publikation im Jahre 1628, die den Titel, «Architectura civilis» führt. Dass er hier besonders der genuesischen Paläste gedenkt ist natürlich, da die reich dekorierten Fassaden dieser Stadt die nordischen Architekten ausserordentlich sympathisch und kongenial berühren mussten.[2]

Interessanter als diese Abbildungen ist Blatt 7, wo er die Fassade eines von ihm inventierten Palastes wiedergibt, bei der ihm offenbar jene des Pal. Doria Tursi zu Genua vorschwebte.[3] Das lebhafte Bild, das durch Anbringung von Halbfenstern in jedem Stockwerk und im Konsolenfries erzielt wurde, hatte ihn gefangen genommen.

Den Mittelpunkt des rechteckigen Gebäudes bildet ein kleiner Hof mit einem Säulengang und einem Brunnen im Zentrum. Im rückwärtigen Flügel befindet sich in der Mitte ein Saal, der von dem theatro mit der Sciena die comedia einerseits und dem Antiquarium andrerseits flankiert wird. Dieser Saal ist nun besonders in Frankreich das unentbehrliche Versatzstück der Paläste der folgenden Zeiten geworden, und

[1] Vergl. über sein Leben: Allgemeine Militär-Zeitung, Darmstadt 1885, Nr. 47—50: «Ein Ingenieur und ein Artillerie-Offizier vom Platz der Festung in Ulm zu der Zeit des 30jährigen Krieges» von E. von Löffler.

[2] Auch Rubens hat die Paläste Genuas aufgenommen und publiziert.

[3] Gurlitt, «Gesch. des Barockstils in Italien», Fig. 72.

schon Furttenbach hat seine Rolle, die er später so oft spielen musste erkannt, wenn er Seite 21 meint: «Wenn nun in dem Saal Sommerzeiten ein Panket gehalten und die Taffel dort gestelt wird, lasse ich den vernünftige selbst argumentieren, was für ein Augenlust durch das Portal in den Garten, zur rechten Seiten in dem Theatro oder in die Sciena die Commedia, und zur linken in das Antiquarium zu prospektieren erweckt werde.»

In der Konsideration über den von ihm inventierten Palast betont er manche Momente, die schon in Deutschland allgemein durchgedrungen waren, so wenn er Seite 8 einen grossen Hauptsaal fordert, «welcher nit allein zum consiglio und Rath, sondern auch zu begebender occasion zu thurnieren — Ritterspielen — dienen könne;» [1] andere Punkte fanden sich vereinzelt vor, z. B. seine Forderung, dass die «Thüren der Zimmer sementlich also nacheinander respondieren, dass man durch alle, auch in grader Linie, durch den ganzen Palast sehen, und von allen vier Orten der frischen Lufft empfangen möge»; [2] oder wenn er weiters verlangt, dass «ein solches Gebäu (seine) Gallerien oder Gäng habe, damit man durch dieselbigen und also auf einem andern Weg in alle Zimmer kommen mög.» Eine neue Forderung für die deutschen Baumeister des 17. Jahrhunderts ist die Bemerkung Furttenbachs, dass «die Hauptstiege gar seuch und brait sein soll, ja also gebawen werden, dass, da es von nöthen were, man gleichsam darüber mit auffgerichtem Spär hinauff zu reuten, sich nichts zu befahren haben sollte.» Er fixiert auch den Standpunkt der Stiegen; sie sollen nämlich hinter dem Portico gleich beim Eingang des Hofes zu beiden Seiten angelegt werden und daneben verlangt er noch je eine kleine Stiege, «über welche man in die Küchen,

---

[1] Vergl. die Schilderung eines Festes, das Furttenbach im Saal des Palazzo Spinola in Genua zu sehen Gelegenheit hatte. Itinerarium S. 186.

[2] Dieselbe Bemerkung macht Furttenbach bei Besichtigung der Villa Borghese: «Zum dritten, dass die Fenster und auch die Thüren also auff einander respondiren, damit und an was Ort immer im Pallast gestanden werde, man durch das gantze Gebäw hinauss Prospectivischer weiss sehen und den frischen Lufft empfahen möge, welches dem Menschen nicht allein frölich, sondern auch dem Gebäw sehr nützlich und nothwendig ist.» Neves Itinerarium Italiae 1627, S. 133.

wie auch in die mezarie, oder kleine zwischen den Gewölbern zugerichtete niedere Zimmer, und also bis gar unter das Tach hinauff (ohne rumor machung auff der Hauptstiegen) ungesehen kommen mag.»

Auch bei dem Antiquarium und der Sciena di Commedia liegen Stiegen, die dazu dienen, um ungesehen unter das Dach zu kommen. Die Hauptstiegen selbst sind zweiarmig und mit je einem Podest versehen.

Die geraden Stiegen wurden aber noch Jahrzehnte später keineswegs von allen Theoretikern approbiert, wie der drastische Ausspruch des ehrsamen Zimmerwerkmeisters Daniel Harttmann in Basel beweist: «Ich gehe lieber einen gut gehenden Schnecken als eine böss gehende Stiege.» [1] Er ist sich freilich im nächsten Augenblick der Nachtheile seiner reaktionären Aussprüche bewusst und verteidigt die Schnecken im Gegensatz zu den geraden Stiegen nur für alte, leibesschwache Menschen und für Leute, die ein christliches Trüncklein zu sich genommen haben.

Von den einzelnen Zimmern betont Furttenbach, dass neben den Salotti (Tafel-Speisezimmern) Camereten liegen müssen, wo das Silbergeschmeid neben dem Tischgewand aufbewahrt wird. Eine Einrichtung, die an die Vorplätze bei den Tafelstuben im Schloss Aschaffenburg erinnert und andrerseits an die später eingeführten Garderoben gemahnt.

Sehr interessiert ihn die Sciena di Commedia, von der er meint, dass sie ein angenehmer Zeitvertreib für einen vornehmen Herrn sei.

Zu dem Sitz eines gut situierten Aristokraten genügt aber nach Furttenbachs Ansicht nicht nur ein schöner Palast, sondern es sind noch zahlreiche Anlagen ausserhalb desselben nötig. Hinter dem Portal ist die Rennbahn oder der Tummelplatz angelegt, dann folgt ein Garten mit Triettern, Blumenbeeten und Teichen, welchen eine Grotta und Gallerie von dem Tiergarten scheidet. [2] Das wichtigste ist die Anlage eines

---

[1] «Bürgerliche Baukunst», 1688 erschienen.

[2] Die Gärten der Genuesischen Paläste hatten Furttenbach besonders interessiert. (Vgl. besonders die Beschreibung des Palastes des Principe Doria im Itinerarium S. 215 u. f.)

Palazotto,[1] von dem der Verfasser liebenswürdig bemerkt, er diene dazu, «um die Gedanken zu erquicken, dass sie dess andern Tags desto beraiter und williger die ihr von Gott aufgetragene Regierung erdulden könden».

Noch klarer sagt er den Zweck dieses Gebäudes, wenn er in der Architectura Recreationis (1640 erschienen) meint, «dass darinnen bissweilen der Herr sein Nachtläger und also in dem grünen die sanffte Ruhe und Ergötzlichkeit haben kan».[2]

Der Palazotto ist sehr klein, denn er enthält nur einen Saal, der von zwei resp. einer Kammer flankiert ist. Es ist wohl nicht fehlgegangen, in diesen kleinen Schöpfungen, welche als Gegenpol der grossen Paläste zu betrachten sind, das Urbild der Parkpavillons zu erblicken, die natürlich erst Mode wurden, nachdem Louis XIV. durch die Anlage in Marly der deutschen und französischen Gesellschaft mit leuchtendem Beispiel vorangegangen war.

Hier ist auch der Kasinos zu gedenken, welche sich in Italien schon frühzeitig neben den grossen Palaisbauten finden. Man erinnere sich z. B. des reizenden derartigen Baues, den Vignola in den Gärten des Schlosses Caprarola geschaffen hat.

Percier und Fontaine geben in ihrem Werke «Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs» (Paris 1809) nicht nur eine begeisterte Schilderung, sondern auch eine Abbildung,[3] aus welcher die prächtige Verbindung des Palazzuolo mit dem Park zu erkennen ist.

Auch die Grotte verdient eine etwas eingehendere Betrachtung. Grotten mit Fontainen, oder Fontainen mit Grottenwerk finden sich in Italien und Frankreich. Als Beispiel die Grotte im Giardino di Boboli[4] und die Fontaine de Medicis im Park des Luxembourg.[5]

Auch die Erhöhung der Effekte dieser Anlagen durch

---

[1] In dem Garten des Herrn Oratio di negro erwähnt er ein Sommerhaus. Itinerarium S. 217.
[2] Architectura Recreationis S. 27.
[3] Planche 73 u. 74.
[4] Gurlitt, «Gesch. des Barockstils in Italien», S. 240.
[5] Gurlitt, «Gesch. des Barockstils in Frankreich», S. 60.

Wasserkünste ist in Italien gebräuchlich;[1] man denke z. B. an die Schöpfungen des Carlo Maderna im Vatikanischen Garten.[2] Aber in Deutschland hatten die grossen Grotten mit allen möglichen und unmöglichen Wasserkünsten den besonderen Beifall der Fürsten gefunden, wovon die grossartigen Anlagen im fürstlichen Lustgarten zu Stuttgart ein Beispiel geben. Es ist daher natürlich, dass Furttenbach nicht nur eine Grotte inventiert und eine langwierige Abhandlung über dieses Thema bietet, sondern ihrer auch in den bürgerlichen Häusern gedenkt. (Architectura privata S. 61.)

Ein scharfes Streiflicht wirft es auf die Ungunst der materiellen Zeitverhältnisse, wenn Furttenbach einen alten Bau mit vier Rondels dadurch zu einem rechten Palais verwandelt, dass er inwendig wohl akkomodierte Zimmer anbringt und ihn auswendig mit Malerei ziert.[3] Diese Bemalung der Fassaden, welche sich auf die Imitation von Fenstergiebeln beschränkt, ist vielleicht durch die farbenfrohen Dekorationsmalereien der Italiener inspiriert, steht aber natürlich mit ihnen in keinem Kausalnexus. Auch die Hausbemalung in Ober-Bayern im 18. Jahrhundert entspringt einer ganz andern Dekorationslust.

Auch der Entwurf zu einem Freiherr: oder auch Gräflichen Palast, Lust- und Tiergarten[4] gedenkt durch die Schanze, welche das Gebäude umgibt, der Kriegsgefahren, die einem freien Landsitz drohen.

Interessant aber ist die Grundrissdisposition dieses Palastes, da sich die bis dahin fast immer geschlossene Hofanlage in einen dreiflügeligen Bau verwandelt hat, und vor die offene Seite der Vorhof, aus Stallungen und Dienerschaftswohnungen gebildet, gestellt ist.

Mit dem dreiflügeligen Hof (Abbildung 2) wäre wohl das Motiv gegeben, mit dem die Architekten der folgenden Jahrzehnte glücklich operierten, allein der ganze Plan ist bei Furt-

[1] Vergl. Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma . . . intagliate da Giov. Francesco Venturini. Parte Terza.

[2] Vgl. auch Gurlitt, «Gesch. des Barockstils in Italien», S. 341.

[3] Architectura Recreationis S. 22.

[4] Blatt 11 und Blatt 12 der Architectura Recreationis.

tenbach noch so festungsartig durchgeführt, dass das neue Motiv nicht zur Geltung kommt.

Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland ausgeführten Schlossanlagen zeigen mit wenigen Ausnahmen bis in die letzten Decennien des Jahrhunderts einen Grundriss, der mit der eventuellen Verteidigung rechnet. Die Fassaden präsentieren sich entweder ganz schmucklos oder beschränken sich auf die Verwendung italienischer einfacher Motive. Seltener zeigen sich ältere Dekorationsformen; für diesen Typus mag Schloss Koswig, das zwischen 1667—77 erbaut wurde, als Beispiel dienen. «Die Dachseiten des Hauptbaues sind mit je drei Giebeln geschmückt, die von Voluten getragene Absätze bilden.»[1]

Auch das Schloss zu Gross-Mühlingen gehört hierher, das an seinem Ostflügel, dessen Obergeschoss aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt, eine ähnliche Dekoration zeigt.[2]

Um über die Grundrissdispositionen einen Ueberblick zu gewinnen, lassen sich unschwer einige Gruppen bilden.

Vor allem fehlt es auch in dieser Zeit nicht an Bauten, bei welchen die Scheidung von Schloss oder Herrenhaus von Vorburg oder Wirtschaftsgebäuden womöglich durch einen Wassergraben[3] festgehalten ist, wobei es natürlich keineswegs ausgeschlossen ist, dass zu solchen Neubauten ältere Reste eine zwingende Notwendigkeit bildeten. Einige Beispiele für solche Anlagen finden sich in der Rheinprovinz. So Schloss Adendorf im Kreis Rheinbach[4] bei welchem das Herrenhaus durch einen jetzt verschütteten Graben von den Wirtschaftsgebäuden getrennt war. Das Herrenhaus besteht aus vier an den Ecken durch Türme bewehrten Flügeln, die einen Binnenhof einschliessen und macht mit seinen unten durch breite Bänder verbundenen Fenstern einen festungsartigen Eindruck. Schloss Dyck im Kreis Grevenbroich[5] besteht ebenfalls aus

---

[1] Kunstdenkmale Anhalt S. 500. Abbildung Fig. 348. Grundriss Fig. 349.

[2] Kunstdenkmale Anhalt S. 178, Tafel 24.

[3] Der natürlich später meistens zugeschüttet wurde.

[4] Kunstdenkmale der Rheinprovinz IV/II, S. 12, Fig. 1, wo als Entstehungszeit das 17. u. 18. Jahrhundert angegeben ist.

[5] Kunstdenkmale der Rheinprovinz III/V, S. 13—18, Fig. 2 wo als Zeit des Neubaues 1656—67 angegeben ist.

einem Herrenhaus und zwei Vorburgen und ist von breiten Gräben eingeschlossen. Bei Schloss Gracht im Kreis Euskirchen stand das Herrenhaus mit Ecktürmen gleichfalls ganz im Wasser. Nach den Kunstdenkmalen der Rheinprovinz[1] erfolgte der Neubau dieses Schlosses und der Vorburg zu Ende des 17. Jahrhunderts. Es wurde jedoch stark modernisiert. Eine ähnliche Erscheinung, der Hauptbau von zwei Gräben und einer quadratischen Mauer mit vier runden Ecktürmen umgeben, bietet sich bei dem Schlosse Hardenberg im Kreis Mettmann dar, obgleich dasselbe zwischen 1682—96 umgebaut wurde.[2]

Es fehlen auch nicht Bauten mit der alten quadratischen Hofanlage; so das Schloss zu Celle, nach Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance II, S. 382 zum grössten Teil von Giacomo Bolognese ausgeführt, sowie Schloss Eisenberg (1677),[3] welches dem Wilhelm Gundermann zugeschrieben wird, während Giov. Carovero und Bartholomeo Quadro bei den Zimmern des Schlosses thätig waren. Bei dem letzten, übrigens ganz schmucklos behandelten Bau ist die Anlage eines Gitterbalkons auf zwei hohen, durch zwei Stockwerke reichenden Säulen als verunglückte Kopie eines bekannten italienischen Motivs erwähnenswert.

Eine dritte Gruppe bilden dreiflügelige Hofanlagen, denen durch die runden oder quadratischen Türme der vollständige Festungscharakter anhaftet. Hierher gehören das Schloss Ringenberg (1661 erbaut)[4] und das Schloss von Itlingen, das aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt;[5] ebenso das Schloss Heusenstamm,[6] das durch die Wassergräben, welche den ganzen Baukomplex umgeben, den befestigten Charakter noch ausgesprochener zur Schau trägt.

Eine neue Gruppe endlich bilden dreiflügelige Anlagen, welche die vierte Seite mit einer hohen Mauer schliessen. Ein

---

[1] Kreis Euskirchen IV/IV. Taf. V. «Ansicht des Schlosses vom Jahre 1724, S. 65 u. f.

[2] Kunstdenkmale der Rheinprovinz III/II, S. 67.

[3] Kunstdenkmale Sachsen-Altenburg II, Westkreis S. 203.

[4] Kunstdenkmale Rheinprovinz, Kreis Rees II/I. S. 103, Fig. 52 u. 53.

[5] Kunstdenkmale Westphalen, Ludingshausen S. 43, Tafel 39—41.

[6] Kunstdenkmale Grossherzogthum Hessen, Kreis Offenbach, S. 85, Fig. 24 u. 25.

treffliches Beispiel dieser Bauart bietet Schloss Raudnitz. An der Eingangsseite steht ein einstöckiger Flügel, der ursprünglich anstatt des Daches eine mit Säulen gezierte Gallerie als Bedeckung erhalten sollte. Das Schloss entstand zwischen 1652—84, und da Italiener, unter denen besonders Antonio Porta zu nennen ist, die Leitung inne hatten, so erscheint die Dekoration mit Pilastern ziemlich selbstverständlich.[1] Diese niedrig gehaltene Eingangsseite findet sich in Frankreich schon im 16. Jahrhundert (Schloss Verneuil), aber für diesen Bau wird man eher an den Rat von Scamozzi denken, der folgendes sagt: «Und wenn die Höfe (der Paläste) nicht gar zu gross sind, muss man sie nicht gantz umher verschliessen, damit sie Licht und Lufft genug haben.»[2]

Als Beispiel eines dreiflügeligen Baues mit breiten Pavillons an den Flügelenden und einer abschliessenden Mauer an der vierten rückwärtigen Seite mag Schloss Friedenstein dienen, das in den Jahren 1643—54 unter der Oberleitung von Andreas Rudolphi entstand.[3]

Friedrich Rudolphi, der über dieses Schloss genauer berichtet, behauptet, dass es absonderlich wegen der ordentlichen Einteilung gerühmt wird. Da uns der Bau ein getreues Bild vermittelt, welcher Gemächer eine grosse fürstliche Residenz in der Mitte des 17. Jahrhunderts bedurfte, so soll auf seine Beschreibung näher eingegangen werden. Friedrich Rudolphi berichtet darüber:[4]

§ 9. «Absonderlich aber, wird dieses Schloss wegen der ordentlichen Eintheilung gerühmet; Indem auf der einen Seiten nach Osten zu die Dienstgemächer, nehmlich die Silberkammer, Küchen und Keller, Stuben sambt dem Zehr-Garten in einer richtigen Ordnung nacheinander benebst einer geräumlichen Hoff-Küche anzutreffen; Und beschleusst diese Seiten das Zeuchhauss.

§ 10. Unter diesen Gemächern und dem Zeughausse sind

---

1 Vergl. Max Dvřoak, «Geschichte des Raudnitzer Schlossbaues».
2 Zitiert nach einer deutschen Uebersetzung der Architektur von Scamozzi aus dem Jahre 1697. S. 183.
3 Kunstdenkmale Sachsen-Coburg u. Gotha I/60. Grundriss S. 61.
4 Gotha diplomatica 1717. S. 162 u. f.

Keller zum Wein und Biere, ingleichen der Vorrathskeller, welcher dergestalt aptiret ist, dass man mit Wagen gantz bequem hineinfahren kann.

§ 11. Ueber diesen Dienst-Gemächern sind die Gast-Gemächer, und in dritten Stock-Werck die Tafel-Stube, benebst noch mehrern Gast-Gemächern.

§ 12. Das andere Seiten-Gebäude nach Westen, begreiffet in sich in untersten Stock-Wercke den Marstall, welcher durchaus gewölbt; Ingleichen einige Vorraths-Gewölbe.

§ 13. Ueber diesen sind berührte Fürstl. Collegia, vor welchen und auch andern Gemächern in gantzen Schlosse durchgängig Gallerien anzutreffen sind, dass man ungehindert zu jeden kommen kan, mitten durch alle diese Gemächer gehen Thüren, deren immer eine auf die andere stöst, zu welchen die Herrschafft einen Capital-Schlüssel hat, und jedes Collegium, unvermerckt derer auf der Gallerie stehenden Personen besuchen kan.

§ 14. Im dritten Stock-Wercke ist eben dergleichen Eintheilung gewesen, mit einer Tafel-Stuben, wie gegen über an der Seite nach Osten, jetzo [1] aber sind bequeme Gast-Gemächer daraus gemacht worden.

§ 15. Betrachten wir die fordere Seite nach der Stadt zu, so ist unten zuvorderst die Kirche zwei Stock-Wercke hoch anzutreffen, an dieselbe stossen in untersten Stock-Wercke zwei Gemächer samt zwei Cammern, bis an die Einfarth des Fürstl. Hausses.

§ 16. Auf der andern Seiten der Einfarth ist das Marschall-Amt, ingleichen die Trabanten-Stube, auf diese folget die Hoff-Stube und das Hauss-Gewölbe in Eck aber ist dass wohlverwahrte Archiv.

§ 17. Ueber dies Archiv hat dermahlen Fürstliche Herrschaft die Geheimbde Raths-Stuben geleget, und stösset an dieselben vorwarts nach der Kirchen zu noch ein Hauss-Gewölbe, neben welchen das kleine und grössere Küchen-Gemach zubefinden.

§ 18. Im dritten Stock-Wercke über der Schlosskirche hatten Hertzog Ernst, seine Gemahlin und der älteste Prinz

---

[1] Das heisst im Anfange des 18. Jahrhunderts.

ihre Zimmer, auf welches der grosse Saal mit 72 Fenstern und zwei Stock-Wercke hoch folgete. ... Dieser Saal war im Dach mit Hengewerggen verwahret, und gantz frey ohne einige Säulen, 286 Schuh lang und 128 breit ingleichen 30 Schuh hoch mit zwei Gängen auf deren einen eine Orgel war, und Musicanten stunden die andern aber denen Spectatoribus bey Aufzügen . . . offenstanden . . .

§ 19. Jetzo [1] aber ist dieser Saal abgegangen und der Platz zu desto bequemer Logierung der regierenden Fürstl. Herrschafft aptiret. Im andern Eck dieses dritten Stockwercks gegen Westen zu waren dergleichen Gemächer, wie in ersten Eck gegen Osten vor die vornehmste Gäste zugerichtet.

§ 20. Im vierdten Stockwercke logiren die Fürstl. Kinder, ingleichen des Adeliche und ander Frauen Zimmer.

§ 21. An diesen fördern Gebäuden sind in beyden inwendigen Ecken des Hoffs die Haupt-Treppen, welche oben mit Altanen bedeckt . . .

§ 23. In dem (Thurm) gegen Morgen, ist unten ein Theil des Zeughauses und über denselbigen war ein und das ander Gemach, vor die Fürstl. Bediente, wohin aber anjetzo die Kunst-Cammer translocieret worden.»

Wenn wir von der besseren Anlage der Stiegen, welche in den Bau einbezogen sind, absehen, so finden wir hier noch keine besonderen Fortschritte gegen die Zimmerdisposition des Schlosses zu Aschaffenburg. Das wichtigste ist, dass auch hier der lange Gang (Gallerie) das Kommunikationsmittel bildet.

Dagegen erscheint ein bedeutenderer Fortschritt und gleichzeitig allmähliger Uebergang zu den Schöpfungen, welche ganz auf französischen Ideen fussen, in dem Schloss Friedrichswerth (1680—89), von Jeremias Tütleb errichtet. [2]

An den dreiflügeligen Schlossbau legt sich nach rückwärts ein langer Garten mit einem Teich und einer Grotte in der Achse des Schlosses, Stall und Nebengebäude sind vollständig getrennt, und der Wassergraben, der die ganze Anlage umgibt,

---

[1] Also zur Zeit des Friederich Rudolphi.
[2] Kunstdenkmale Sachsen-Coburg-Gotha III, S. 111.

diente mehr zum Schmuck und zur Belustigung als zu ernsten Kriegszwecken.[1]

Wenn ferner Rudolphi[2] berichtet: «Nachdem auch ein geraumlicher und mit feinen Statuen gezierter Garte gleich gegen dem Haupt-Gemach dieses fürstl. Gebäudes angelegt war, gieng fürstl. Herrschaft damit umb, auch eine Crotte in demselben zu bringen», so haben wir das Gefühl, dass hier die Ideen, wie sie Furttenbach in seinem Architekturwerk niedergelegt hatte, verwirklicht wurden und denken weit weniger an die grossartigen zeitgenössischen Schlossanlagen in Frankreich.

Ein Bau, welcher indessen diese selbst zu kopieren strebte und in der Grundrissdisposition mit der alten Tradition vollständig brach, ist das fürstliche Schloss Salzdahlum,[3] das Herzog Anton Ulrich von der Mitte des Jahres 1688 ab, hauptsächlich in den Jahren 1691—1694 erbaute.[4] Der Herzog, ein geschätzter Romanschriftsteller seiner Zeit, hatte in Frankreich die Schöpfungen Ludwigs XIV. kennen gelernt und strebte, sein kleines Gut Salzthalen bei Wolfenbüttel in eine Hofhaltung zu verwandeln, die jener des grossen Königs nicht nachstehen sollte. Seine Gehilfen, Bauvogt Hermann Korb, dem ein ganzer Stab italienischer Baumeister und Stukkateure zur Seite stand, und der Maler Tobias Querfurt reisten nach Frankreich und sollten dort speziell Marly studieren,[5] welche Anlage das be-

---

[1] Rudolphi, Gotha diplomatica. «Das fürstl. Haus und zugehörige Vorwerk mit einem ausgemauerten Graben, darinnen man sich der kleinen Lust-Schiffe bedienen kann, umschlossen». S. 283.

[2] Gotha diplomatica S. 282.

[3] Von demselben sind nur wenige Reste vorhanden.

[4] Es ist wohl nur ein Spiel des Zufalls, aber doch sehr interessant, dass fast um dieselbe Zeit (nach «Die Bauten von Dresden herausgegeben von dem Sächs. Ingenieur- u. Architekten-Verein» um 1679) mit dem Palais im Grossen Garten zu Dresden ein Bau erstand, der nicht durch seine Grundrissdisposition, wohl aber durch sein Aeusseres, bei dem sich Fensterbildungen, Fensterbekrönungen, Skulpturen, Muscheln und Festons in ganz merkwürdig vollendeter Ausarbeitung zu einem lebensfrohen Bilde vereinen, für eine lange Reihe von Palästen tonangebend wurde, welche die gleiche Dekorationsfreude atmen.

[5] Vergl. Karl Brandes, «Das ehemalige fürstliche Lustschloss Salzdahlum».

sondere Interesse des Herzogs erregt hatte. Von dort stammt wohl die Idee der einzelnen Pavillons, die im Verein mit einstöckigen Terrassenbauten und dem corps de logis einen Aussenhof, Innenhof und Ehrenhof bilden. Die Fassade des Ehrenhofes gegen den Garten sollte mit ihrer Pilasterstellung offenbar die Gartenfront von Versailles imitieren,[1] aber die offene Arkadenreihe im Hauptgeschoss stammt von italienischen Höfen, und bei der Behandlung des Mittelrisalits mit Schweifvoluten schwebte dem Meister wohl eine italienische Kirchenfassade als Muster vor. Das Ganze ist also ein treffliches Beispiel jener Zwitterschöpfungen, deren ich im Anfang gedachte, und dennoch hoch zu schätzen, da es in der Entwicklung der Profanbaukunst in Deutschland etwa jene Rolle spielt, wie das sagenumsponnene Palais der Marquise de Rambouillet für Frankreich, und sich zu den älteren Schöpfungen ungefähr so verhält wie das Schloss Stupinigi zu den italienischen Palästen.

Durch die geschickte Aneinanderreihung verschieden grosser Räume im corps de logis und durch die Stellung der Thüren in den Ecken sind — mit Hilfe kleiner Treppen — Passagen und Gänge überflüssig gemacht und hierdurch eine Grundrissanordnung geschaffen, die für Deutschland ebenso vorbildlich wirken konnte, wie jene des Schlosses Vaux-le-Vicomte für Frankreich. Das Zentrum des corps de logis in Salzdahlum wird von dem Hauptsaal im zweiten Stock, sowie Audienzzimmern okkupiert, während die Enden von kleineren Zimmern und Kabinetten erfüllt sind. Die Teile links und rechts vom Mittelrisalit sind vollkommen gleichwertig behandelt. (Abbildung 3.) Eine Freitreppe vermittelt den Zugang zum Park, in welchem alle Kunstgriffe der französischen Architekten in elementarer Gestaltung nach Deutschland importiert erscheinen: die gerade, 800 Fuss lange Hauptallee mit dem Parnassusfelsen als point de vue, ein künstliches Gebilde aus Felssteinen, äusserlich rauh und verfallen, im Innern mit eleganten, geräumigen Zimmern versehen; mächtige Fontainen, Taxushecken und Statuen, abgezirkelte Blumenbeete. In dem Moment, da der Park mit seiner

---

[1] Vergl. Abbildung bei Gurlitt, «Geschichte des Barockstils in Frankreich», S. 83, Fig. 28. Gartenansicht von Versailles vom Jahre 1674.

Hauptachse eine künstlich gebildete Fernsicht bieten sollte, war es zur festen Norm geworden, das Zentrum des Gebäudes zum Hauptsaal zu bestimmen und die vornehmsten Gemächer in die Gartenfront zu verlegen.

Mit der Kopierung französischer Schlossanlagen war auch die Rezeption einzelner französischer Gebäudeteile gegeben, unter denen die Gallerie, welche in Salzdahlum durch ein grossartiges Exemplar vertreten ist, besondere Beachtung verdient. Der Ausdruck Gallerie will hier in einer ganz speziellen Bedeutung genommen sein, so etwa, wie ihn Sturm[1] definiert: nämlich als einen «langen verschlossenen Gang oder Platz, in dem allerhand Kunst-Stücke von Mahler- und Bildhauerey aufgehoben werden; dergleichen die Gallerie des Printzen Justinians zu Rom, die Gallerie des Königs zu Versailles und in dem Palais Brion zu Paris, die Gallerie des Hertzogs von Savoyen zu Turin und die Churfl. zu München, auch die Hertzogliche zu Salzthalen hier bei Wolfenbüttel, nebst der des Ertz-Herzog Leopolds vor andern rühmlichst zu gedenken sind.»

Daneben findet sich noch eine zweite Bedeutung, welche Sturm folgendermassen definiert: «Hier reden wir besonders von langen und schmahlen Sälen, die zu beyden langen Seiten Fenster, und mitten an den schmalen Seiten Thüren haben, desgleichen an dem Louvre zu Paris zu sehen ist. Wenn Paläste als viele von einander gesonderte Gebäude und Pavillons gebauet werden, schicken sich die Galerien besonders wohl solche Gebäude zusammenzuhängen, wie zu Versailles und Risswyk zu sehen.»

An diese Bedeutung ist bei Salzdahlum natürlich nicht zu denken, obgleich auch in diesem Sinne dort Gallerien verwendet sind und zwar als Verbindung der beiden Quergebäude, die mit denselben zusammen den Innenhof bilden.

Wenn Goldmann in seiner Baukunst, (S. 127),[2] von den Spaziersälen der Frantzen spricht und sie als sehr lange, nicht übrig breite Zimmer mit Fenstern an den Seiten definiert, so

[1] Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Baukunst Nicolai Goldmanns, S. 121.

[2] Nicolai Goldmanns vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst, herausgegeben und vermehrt von Leonhard Christoph Sturm, 1708.

geschieht dies wohl in Anlehnung an Serlio, der bei Beschreibung eines langen Raumes im Flügel eines von ihm entworfenen Schlosses sagt: «. . . Da questa si passa ad un luogo di passegiare, che in Francia si dice galeria nel capo del quale è una cappella.» [1]

Auch Scamozzi verweist bei dem Worte «Galerie» auf Frankreich und meint darüber folgendes: «Hoggidi si usano molto à Roma e à Genova, e in altre città d'Italia quel genere di fabriche, che si dicono Gallerie ; forsi per esser state intradotte prima nella Gallia, ò francia, per trattenersi à passeggio i personaggi nelle corti, le proportioni loro si cavano dalle Loggie; mà sono alquanto meno aperte di esse.» [2]

In Salzdahlum diente die Gallerie, die in Nachahmung berühmter Muster einen mit Fresken bedeckten Plafond zeigte, als Aufbewahrungsort der berühmten Bildersammlung und war in einem besondern Flügel untergebracht.

Natürlich konnte eine Gallerie mehrere Funktionen zugleich erfüllen: Als Repräsentationsraum und Bildergallerie dienen und zugleich als Kommunikation für die an die Langseite anstossenden Gemächer. So die Gallerie des Glaces in Versailles, wo die Appartements Ludwigs XIV. an die Langseite grenzen ; oder die Bildergallerie im kgl. Schloss zu Berlin, welche zugleich für eine gute Kommunikation der altdeutschen Kammern und des grünen Salons dient. [3]

Dass übrigens die Gallerie manchmal zu andern Zwecken diente, als sie eigentlich bestimmt war, beweist ein Vorkommnis, das sich in der ehemaligen Favorita in Wien abgespielt hat. Die kaiserliche Residenz war 1687—93 umgebaut und mit einer Gallerie versehen worden. Diese war als breiter Saal mit je neun Fenstern nach der Süd- und Nordseite zwischen dem obern Garten und dem Hofe angelegt und führte in ein viereckiges Kabinet. [4] Als nun gelegentlich der Anwesenheit des

---

[1] Serlio, «Il Settimo libro d'architettura», S. 56. 24. Hausentwurf.

[2] L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi. Venedig 1615, S. 305.

[3] Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, S. 283, Fig. 38, Grundriss des zweiten Stockes.

[4] Johann Schwarz, «Die kais. Sommerresidenz Favorita».

Zaren Peter I. am 21. Juli 1698 ein grosses Hoffest stattfand, wurde der untere Saal mit welschen Bäumen, zwölf grossen Hängeleuchtern, rundum mit vielen Wandleuchtern, 14 grossen Spiegeln und mit herrlichen Gemälden, deren Rahmen mit schönem grünen Laubwerk und allerhand Blumen geziert waren, ausgestattet. In diesem Raum wurde nun getanzt und als die Zeit zum Bankett kam, begab man sich über die grosse Schneckenstiege in die Gallerie, wo eine Tafel für 80 Gedecke bereit war.[1]

Aus dieser Begebenheit lässt sich allerdings kein allgemeiner Schluss ziehen, indessen erscheint sie charakteristisch für den Geist der Zeit und für die Auffassung der Gallerie in Deutschland.

In einer Richtung wurde die Gallerie ein bahnbrechendes Moment für den Schlossbau der folgenden Jahrzehnte; und zwar insofern, als sie in dem Augenblicke, da Pavillons und pavillonartige Bauten sich von dem Hauptgebäude lösten, die Rolle einer bequemen Verbindung der verschiedensten Gebäudeteile übernahm. Damit war eine prächtige Kontrastwirkung zwischen den hochstrebenden Pavillons und den niederen Gallerien gegeben. Aber nicht nur diese ästhetische Wirkung allein brachte die Neuerung mit sich: sondern es war damit auch weiters die Möglichkeit geboten, weit wohnlichere Anlagen zu schaffen als früher. Schleissheim, Nymphenburg und Ludwigsburg, bei welchem das nördliche und südliche corps de logis in grossartiger Weise auf diese Art verbunden sind, illustrieren zur Genüge das Gesagte.[2]

Eine kleinere Anlage dieser Art war das Chinesische Haus oder maison sans gêne im Park des Schlosses Brühl. Es bestand aus einem Mittelbau und zwei seitlichen Pavillons, alle zweistöckig und durch einstöckige Gallerien verbunden.[3]

Untersucht man die Vorbilder dieser neuen Bauform, so möchte vor allem das Fürstlich Nassauische Lustschloss zu

[1] Schwarz, «Favorita», S. 42/43.

[2] C. F. von Leins, «Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses», S. 42.

[3] Vergl. darüber Kunstdenkmale der Rheinprovinz IV/I Köln, S. 107 und die Stiche von J. Metz, «Schlösser des Churfürsten Clemens August».

Ryswyk[1] zu erwähnen sein, das eine frappante Aehnlichkeit mit dem Hauptschloss zu Schleissheim zeigt: hier wie dort ist ein Mittelbau durch Gallerien mit Eckpavillons verbunden. Zuccali, der Erbauer des Schlosses zu Schleissheim hat sich nachweislich zwischen 1693—1695, gerade zu der Zeit, als die Pläne für das Schloss immer mehr reiften, in Belgien aufgehalten. Da Ryswyk schon 1697 zur Beratung des berühmten Friedensschlusses verwendet wurde, so ist eine Anlehnung immerhin möglich.[2] In diesem Falle hätten wir hier eine direkte Beeinflussung[3] von Seite Hollands auf Deutschland, soferne nicht die Annahme, dass Marot Ryswyk gebaut hat, richtig ist. Von französischen Bauten, welche in Betracht kämen, möchte ich am liebsten an Marly denken, wo die verbindenden Gallerien in genialer Weise durch Treillagen hergestellt waren; weniger an Grand-Trianon, bei welchem die verbindende Gallerie mit den Seitenflügeln das Element des Kontrastes vermissen lässt, indem beide Teile gleiche Höhe zeigen.

Die glänzendste Wirkung, deren die Verbindung von Pavillons und Gallerien fähig ist, erscheint beim Dresdener Zwinger, den beaux-restes einer nie durchgeführten Schlossanlage, erzielt. Bei Betrachtung der heiteren Anlage sprach man von der Entstehung des Rokoko in Dresden; man hätte Recht gehabt, wenn man n i c h t nur an die überquellende Dekoration der Fassaden, die übrigens mit dem Rokokoornament wenig zu thun hat, sondern vielmehr an den Pavillonbau gedacht hätte, welcher den besten Ausdruck jener Zeit und jener Gesellschaft darstellt, die Rokoko genannt wird.

Bekannt ist die Rolle des Pavillonbaues bei den köstlichen

---

[1] Sturm, «Architektonische Reiseanmerkungen», 1719. Tabelle 47.

[2] Vergl. Schleissheim, von Johannes Mayerhofer, wo die Daten S. 37 und 47 citiert sind.

[3] Natürlich nur in Bezug auf die Verwendung der Gallerien mit abschliessenden Pavillons; vergleiche darüber den Originalplan von Enrico Zuccali, den Trautmann in der Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern, Jahrgang 1895, als Beilage zu Seite 106 publiziert hat. Der Plan ist zwar eine geschlossene Hofanlage, aber die eine Seite zeigt die oberwähnte Verlängerung durch Gallerien mit abschliessenden Pavillons. Das wirklich ausgeführte Schloss deckt sich nicht mit diesem Plan, zeigt aber die Verlängerung des Mittelbaues durch Gallerien mit Pavillons an den Enden.

Gartenhäusern in den Parkanlagen grosser Herren. Sie bilden einen so liebenswürdigen und natürlichen Kontrast als Gegenpol der weitläufigen Schlosskomplexe, dass man nicht immer der Ideen der französischen Könige gedenken müsste, die sich ja weit grossartiger verkörperten. Eher liesse sich noch eine Parallele mit kleineren derartigen französischen Schöpfungen ziehen. So hat sich König Stanislaus Leszinski zu Chanheux bei Luneville ein Lusthaus, ein kleines Marly, geschaffen, das nach den Memoiren des Herzogs von Luynes (Bd. 6, S. 89) nur einen Salon und wenige Gemächer enthielt.

Auch der Palazotto des naiven Furttenbach ist mehr technisch als Vorläufer zu denken, während die «petites maisons» [1] der Pariser Aristokraten, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den entlegenen Faubourgs entstanden, als die richtigen Nachfolger erscheinen. Nichts charakterisiert besser ihren Zweck als Schauplatz intimer Geselligkeit, als die Aufstellung der versenkbaren Speisetische [2] und der allgemeine Aufwand von Luxus in der Innenausstattung. Da sie nur für sehr kurze séjours bestimmt waren, so genügten wenige Räume, in einem oder zwei Stockwerken verteilt. In Schloss Falkenlust bei Brühl spricht sich der Idealtypus aus; ein viereckiger Salon mit abgestumpften Ecken wird flankiert von dem Schlafzimmer und der Salle de compagnie und ist durch eine schmale Treppe mit dem Vestibüle verbunden. [3]

Um einen weitgehenden Genuss der umgebenden Natur zu gestatten, wurden die grossen Freitreppen durch Altane ergänzt, [4] oder gar der ganze Bau von einer offenen Terrasse umgeben, welche natürlich auch für die bequeme Kommunikation eine grosse Rolle spielt.

---

[1] Vergl. Publikation von Krafft und Ransonette, «Plans, coupes des plus belles maisons et des hotels construits à Paris».

[2] Z. B. im Schönhaus im Altenburger Schlosspark, um 1720 gebaut. Kunstdenkm. Sachsen-Altenburg. Amtsgerichtsbezirk Altenburg, S. 140.

[3] Plan von Cuvilliés. 1729—1737, als Stukkateure werden Castelli, Monsegno und Artario genannt. Kunstdenkmale Rheinprovinz IV/I, S. 108. Grundrisse Fig. 50.

[4] Favorita bei Ludwigsburg, nach dem Plan von Frisoni durch Retti gebaut und 1718 beendet. Kunstdenkmale Württemberg, I. Bd., S. 333. Grundriss S. 330, Abb. S. 332.

Letzteres ist. bei der Solitude bei Stuttgart der Fall,[1] wo übrigens der Gedanke einer guten Verbindung mit dem Garten noch konsequenter weitergeführt ist, indem alle Oeffnungen der Aussenwände als Thüren behandelt sind. Im Grunde genommen eine Schöpfung, die durch ihre Grösse und durch die Anlage von eigenen Gebäuden für den Hofstaat eigentlich aus der gesamten Gruppe herausfällt, aber andererseits am ehesten eine Parallele mit den korrespondierenden französischen Anlagen, etwa Gross-Trianon, erlaubt. Der grosse elliptische Kuppelsaal mit einer Doppelstellung von 28 korinthischen Dreiviertelsäulen, durchflutet von Sonne und Licht, verscheucht den Gedanken an intimere Festlichkeiten, wobei freilich nicht zu übersehen ist, dass der Geist der Bauzeit (1763—67)[2] solche Prachtsäle wieder mehr favorisierte als die unmittelbar vorhergehenden Jahrzehnte.

Am besten hat vielleicht François Cuvilliés d. Ae. die Verbindung einer derartigen Lust-Anlage mit dem Park durchgeführt, indem er die Amalienburg im Park von Nymphenburg nur eine Etage hoch anlegte und den Mittelsalon direkt durch eine kleine Freitreppe mit den Gartenanlagen verband.[3] Die Innendisposition ist eine Replik des corps de logis eines eleganten pariser Hotels, aber die ganze Farbengebung — Silber auf citrongelbem, strohgelbem oder blassblauem Grund — scheint mehr für fröhliche Soupers bei Lichterglanz als für fahles Tageslicht abgestimmt zu sein.

Es war ein naheliegender, aber ausserordentlich glücklicher Gedanke einzelner Architekten, solche Pavillonbauten auch losgelöst von den grossen Schlossanlagen als selbständige Palais für längeren Aufenthalt zu schaffen. Man denke an die erste Anlage des Schlosses Monbijou für die Gräfin Wartemberg

---

[1] Kunstdenkmale von Württemberg, I. Bd., S. 284.

[2] Entwürfe von Major von Fischer und von Weihing siehe C. F. von Leins, «Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses», S. 62.

[3] Der Bau begann 1734 und wurde 1740 beendigt. Siehe darüber die Publikation von Aufleger und Trautmann: «Die Amalienburg zu Nymphenburg» und das 7. Heft, II. Serie, der Baukunst von R. Borrmann und R. Graul: «Die Schlösser zu Schleissheim und Nymphenburg von Richard Streiter».

durch Eosander,[1] oder an das noch erhaltene Zwergenhaus in Prag, das Ignaz Kilian Dintzenhofer für den Grafen Michna um 1720 erbaute.

Einen ausserordentlich dekorativen Effekt mag auch der Schöpfer der heute verschwundenen Favorita zu Mainz erzielt haben, als er sechs Pavillons auf Terrassenanlagen um einen Weiher gruppierte und den ganzen Komplex mit einer Orangerie schloss.[2] Weniger glücklich war er mit der Verzierung der kleinen Bauten durch schwere Halbsäulen. Diese ewige Verwendung der gleichen Dekorationsmotive bei jeder Gelegenheit, ob passend oder nicht, paralysiert nicht selten die Wirkung der Gebäude an sich und lässt uns, speziell bei den Stadtpalais, bedauern, dass die deutsche Baukunst nur die französische Grundrissdisposition übernahm und so selten ihren Fassadenbildungen folgte, die mit ihren hohen schmalen Fenstern und elegant dekorierten Konsolen so einfach und doch so vornehm wirken. Ein drastisches Beispiel eines solchen Missgriffs in der Wahl der Dekorationsmotive bietet die früher erwähnte Favorita bei Ludwigsburg,[3] wo das Dach von vier Glorietten bekrönt wird, die sehr an zeitgenössische Kirchturmbekrönungen gemahnen.

Dass auch die Theoretiker die kleinen Pavillonanlagen in ihre Kupferwerke aufnehmen, ist selbstverständlich, man beachte Tafel 23 und 25 in dem Werke von Rudolph Fäsch[4] wo solche Gebäude unter dem Titel «Lusthäuser» in einer ähnlichen Grundrissdisposition entworfen sind, wie sie etwa Schloss Falkenlust zeigt.

Und besonders interessant ist die ganze Reihe von Variationen, welche Sturm — voll Entzücken über den Mittelpavillon von Marly — in seinen «Reiseanmerkungen»[5] entwirft. Der genial gedachte Pavillon des Franzoson wirkt bei Sturm ganz

---

[1] Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. S. 314, Fig. 41.

[2] Die Favorita zu Maintz, von Jeremias Wolffs sel. Erben zu Augsburg herausgegeben.

[3] Leins, «Die Hoflager und Landsitze dès Württembergischen Regentenhauses», Fig. 53.

[4] Anderer Versuch seiner Architekt. Werke. Erster Theil, 1722.

[5] Sturm, «Architectonische Reiseanmerkungen», 1719, Tab. 46.

wie eine kleine Kirche mit einer Laterne; ein lehrreiches Beispiel, das keines Kommentars bedarf.

An der Wende des 17. Jahrhunderts entsteht mit der Anlage von Schloss Oranienbaum eine weitere in Deutschland oftmals verwendete und mannigfach variierte Grundform des Schlossbaues. An ein Hauptgebäude, das womöglich an einem Park liegt, schliessen sich zwei kürzere oder längere Flügel an, welche einen an der vierten Seite offenen Hof umschliessen. Bei dem Schloss Oranienbaum, (1683—98) — ein Mittelbau mit zwei Seitenflügeln — wird Cornelius Rykwärts als Baumeister genannt.[1] Es wäre nun nicht unmöglich, dass diesem das Schloss Heeren-Loo bei seiner Schöpfung als Muster vorschwebte, dass also ein holländischer Bau massgebend war. Allein selbst wenn die Annahme richtig ist, könnte man deshalb nicht vom Einfluss Hollands sprechen, da Heeren-Loo mit seiner Parkanlage so echt französisch gehalten[2] ist, dass es als direktes französisches Vorbild gelten kann. Die in Deutschland befindlichen dreiflügeligen Bauten aus dem 17. Jahrhundert, an denen es freilich nicht fehlt, haben mit der neuen Grundrissdisposition so wenig zu thun, dass sie wohl nicht als Vorläufer erscheinen können.

Das neue Moment liegt darin, dass man die Hauptgemächer in das principal corps de logis gegen den Park zu verlegte, die Flügelbauten für alle jene Bedürfnisse verwendete, welche bei einem grossen Herrensitz unumgänglich nötig sind und die vierte Seite offen liess oder mit einer Terrasse schloss; diese liess genug Licht und Luft für den Hof und machte doch den Einblick der profanen Menge unmöglich.

Solche Gedanken werden in Deutschland erst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts leitend für die Baumeister, während sie in Frankreich schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wenn auch nicht in so weitgehender Weise, wie oben angedeutet, in der Theorie und Praxis verwertet wurden. Savot (nach Blondel

---

[1] Kunstdenkmale Anhalt S. 379. Grundriss.

[2] Sturm, «Reiseanmerkungen», Tab. VII. Ungefährer Grundriss des schönen Lust und Jagd Hauses zu Heeren-Loo, welches König William von Engelland hat gantz von neuem auferbauet 3 Stunden vor Deventer. Hier ist König Wilhelm III. von England (1650—1702) gemeint.

1579—1640) sagt in seiner «architecture françoise»: [1] «Le principal corps de logis doit être toujours directement opposé à l'entrée principale, la vue par devant sur une belle cour et par derrière sur quelques parterres, jardins . . . . On a accoutumé en France de laisser la face de l'entrée en terrasse, pour donner un aspect plus agréable et plus découvert et rendre la cour plus airée et égayée du soleil . . .».

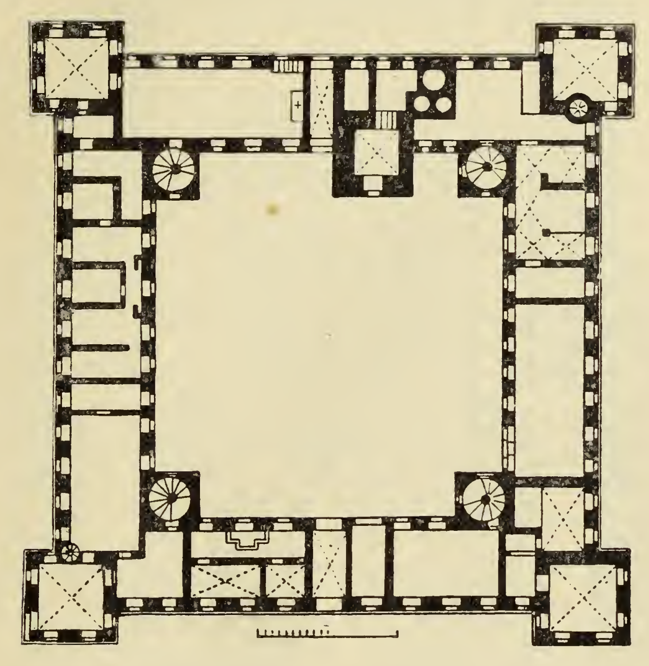


Abb. 1. Schloss Aschaffenburg. Grundriss. (Zu S. 11.)
(Aus Bezold: «Renaissance in Deutschland».)

Schloss Luxemburg, im 17. Jahrhundert natürlich noch als Landsitz geltend, illustriert zur Genüge die Ausführungen von Savot. Dieses Palais aber bildet wieder nur einen Punkt der Uebergangslinie von der systematischen Entwicklung des Schlossbaues im 16. Jahrhundert (Schloss Verneuil als Beispiel)

[1] L'architecture françoise et des bastiments particuliers . . . . augmentée de Blondel. Paris 1685. Nach Blondel erschien schon 1632 eine Ausgabe.

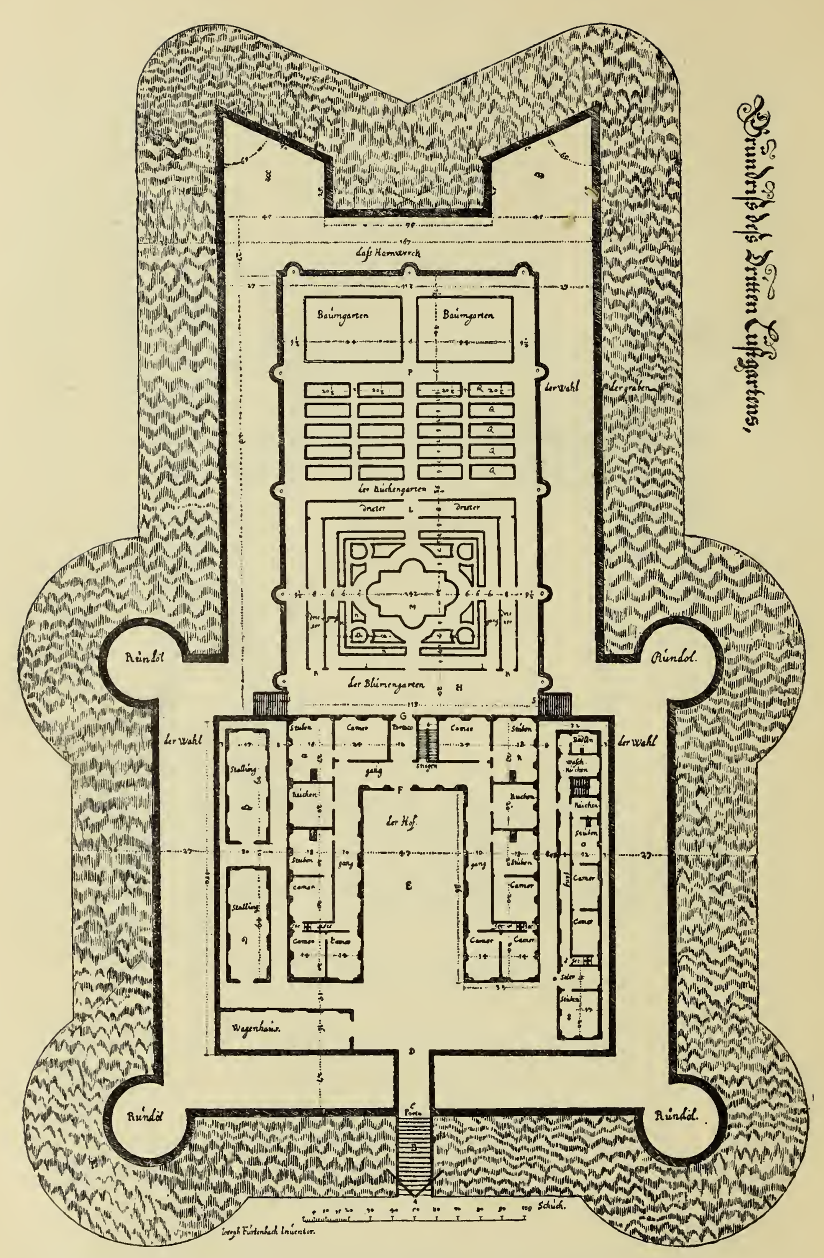


Abb. 2. Grundriss des dritten Lustgartens nach Furttenbach. (Zu S. 17.)

zu den Schöpfungen von Richelieu (man denke an sein château de Rueil)[1] und zu den ersten Anlagen in Versailles.

Als Vorbild aber für Deutschland wurden diese grossen Anlagen erst verwendbar, als die französischen Architekten sich eifrig bemühten, die Grundrissdisposition in höherem Masse auszubilden. Vaux-le-Vicomte verwirklicht diese letzteren Bestrebungen in einer Schlossanlage, während der Hotelbau, der schon mit dem Hotel Luynes (vor 1621) die dreiflügelige Anlage mit Mauerabschluss an der vierten Seite rezipierte,[2] gerade auf dem Gebiete der Grösse, Verteilung und Anordnung der Gemächer sich immer mehr vervollkommte.

Aus der Verbindung zweier Komponenten, einerseits aus den grossen Schlossanlagen Frankreichs vom 17. Jahrhundert, andrerseits aus den Hotelbauten in Paris resultiert nun der Schlossbau, der für Europa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbildlich werden konnte.

In Holland und Dänemark finden sich nur vereinzelte Beispiele dafür, wie jene Vorbilder wirkten. In Italien hat die Schöpfung des Castello del Valentino[3] bei Turin, ein wie eine Imitation von Palais Luxembourg wirkendes Bauwerk, keine Revolution im Palaststil wachgerufen; denn das prächtige Schloss Stupinigi ist eine vereinzelte Erscheinung, und bei dem Schloss Caserta macht sich der französische Einfluss nur teilweise geltend.

Selbst in Spanien, wo doch Bourbonen den Thron inne hatten, sind die grössten Palastanlagen des Landes aus dem 18. Jahrhundert von Italienern und im italienischen Geiste entworfen. Der königliche Palast in Madrid, langweilig in der ewigen Wiederholung derselben Fassadenmotive, zeigt die geschlossene Hofanlage italienischer Paläste. Das Experiment, die verhältnismässig kleinen italienischen Vorbilder in grossen Dimensionen auszuführen ist vollkommen gelungen, soweit der Gesamtein-

---

[1] L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin par Henry Lemonnier, S. 247 u. f.

[2] Geymüller, «Renaissance in Frankreich», S. 239.

[3] Durch Madama Reale Maria Christina um 1633. Siehe Beltrami: «Castello del Valentino».

druck, welcher jenem des Berliner Schlosses nicht ferne steht, in Frage kommt. [1]

Auch das Lustschloss S. Ildefonso, welches als Gegenstück zum Escorial gedacht war, ist, soweit ich mich nach Zeichnungen orientieren kann, mehr durch seine Gartenanlagen und durch die Innenausstattung, als durch das Gebäude selbst, im französischen Geiste gehalten. Ein 155 m langes Hauptgebäude schliesst mit zwei nach rückwärts sich ausdehnenden Flügeln und mit der Kirche den Patio de la fuente ein, den noch zwei Seitenhöfe flankieren. Die Dekoration der zwei Stock hohen Fassade zeigt italienische Motive, — Halbsäulen wechseln mit Pilastern, dreieckige Fensterverdachungen mit segmentförmigen, — und bestätigt stilistisch die Behauptung, dass Juvara und Sacchetti an dem Bau thätig waren. [2]

Warum die grossartigen Pläne von Robert de Cotte für eine Schlossanlage, die natürlich ganz französisch gedacht ist, im Buen Retiro zu Madrid nicht ausgeführt wurden, ist mir unbekannt. [3]

Vielleicht hätte die Ausführung eines grossen Baues durch ihn das Bild der spanischen Schlösser ebenso beeinflusst, wie dies in so grossem Mass bei den grösseren deutschen Herrensitzen der Fall ist.

Kehren wir zu Deutschland zurück. Dort sind es eigentlich zwei Strömungen, von denen die deutsche Schlossarchitektur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts getragen wird. Die deutschen Architekten lasen jetzt Perrault, Blondel, Daviler und stu-

---

[1] Giovanni Battista Sacchetti baute das Schloss, für welches Juvara noch einen grossartigen Plan entworfen hatte, der aber wegen Platzmangel nicht durchgeführt werden konnte. Es wird behauptet, dass das Modell von Juvara im Artillerie-Museum in Madrid aufbewahrt wird, doch konnte ich es nicht sehen. Es wäre ein Vergleich des Modells mit dem Schlosse interessant, da es sehr wahrscheinlich ist, dass Sacchetti sich stark an seinen Meister hielt. Pläne von Juvara sind in der Bibliothek der Königin von Spanien und im kgl. Archiv nicht vorhanden. Vergl. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España por D. Juan Augustin Cean Bermudez, Bd. IV, S 225.

[2] Vergl. die Publikation Guia y Descripcion del Real Sitio de San Ildefonso por D. Rafael Breñosa y D. Jacquin Mª de Castellarnau ingenieros de Montes de la real casa.

[3] Siehe Sammlung der Entwürfe von Robert de Cotte im Kupferstichkabinet zu Paris. Signatur Ha 20.

dierten die Grundrisse der pariser Hotels in Kupferstichen; andererseits hatten sie tagtäglich die Dekorationsmotive vor sich,

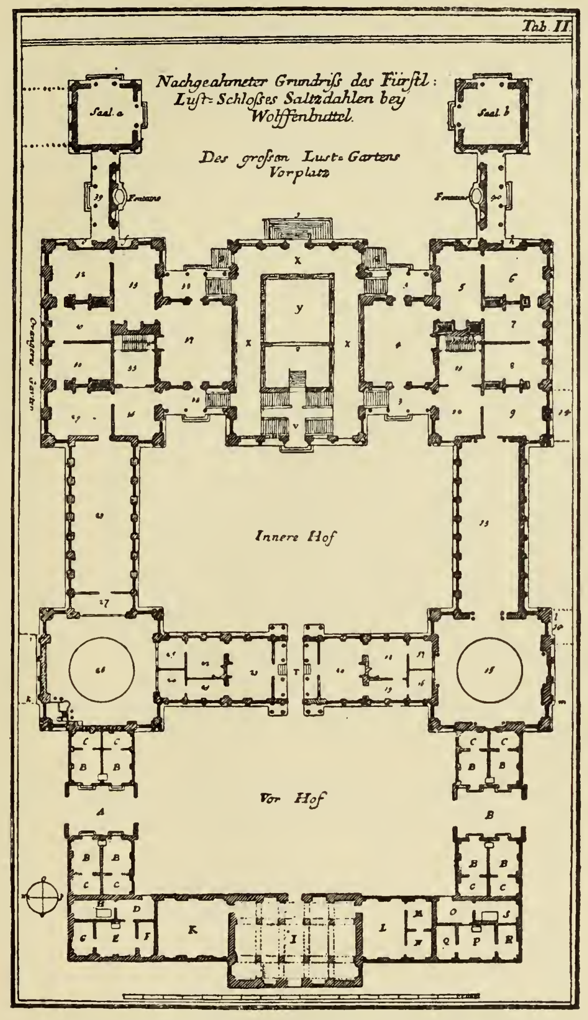


Abb. 3 Schloss Salzdahlum. Grundriss nach L. Sturm. (Zu S. 24.)

welche der katholische Kirchenbau für seine Fassaden aus Italien importierte. Das erste Moment war praktisch zu verwerten, das zweite Vorbild bot für die Belebung endloser

Mauerflächen passendere Elemente, als die bescheidenen aber eleganten Schmuckformen der zeitgenössischen pariser Hotels, — also war eine Verbindung beider naheliegend.

Es ist aber sehr zu bemerken, dass, obgleich die italienische Formenwelt im allgemeinen favorisiert wird, es nicht an Beobachtern fehlt, welche mit kritischer Kühle den italienischen Bauwerken gegenüber stehen, — ein nicht zu unterschätzendes Argument selbständiger Kunstauffassung.

Treffend leuchtet dies aus der Einleitung hervor, welche Sturm zu der «Ersten Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Baukunst Nicolai Goldmanns» im Jahre 1708 schrieb. «Es gibt in Italien zwar sehr rühmenswerte Gebäude, aber auch solche, die mit wenig Verstand, und wohl gar wider die unvergänglichen Reguln der Baukunst sehr vitiös angegeben sind, ja unter den besten Meisterwerken befinden sich etliche, die ihren Erfinder recht verläugnen und als Wechselbälge unter den übrigen schönen Kindern sind. Man urtheile von des unvergleichlichen Mich. Angelo Porta Pia ohne Partheyligkeit, so wird man entweder gestehen, dass dieses Werk ja so wohl ohne alle Raison angelegt sey, als einiges Gothisches in der Welt, oder glauben müssen, dieser berühmte Meister habe mit gutem Vorsatz solches wunderlich Gebäude verfertigt, um sich seiner erhaltenen Auctorität bey den Künstlern so vielmals zu ergötzen, von denen er wusste, dass sie auch dieses würden vor gut ausschreyen, weil er es so gemacht hatte.»

Aus dem Umstande, dass er den Vater der Barocke zitiert, könnte ein moderner Leser leicht eine falsche Konsequenz ziehen; aber Sturm tadelt gelegentlich der Treppen auch den verehrten Palladio (S. 82 u. f.) und spricht noch in der Vorrede klar aus, wie sehr der Autoritätsglaube jeden Neuerungsversuch hindere, da jeder Künstler durch den Hinweis auf die Werke von Michelangelo, Vignola oder Bernini in seinem Suchen nach Neuem unterdrückt werde. Gewiss ist es nicht nur zu Sturms Zeit vorgekommen, dass Neuerungsversuche durch konservative Hinweise gehemmt wurden, allein stets haben sich solche doch auch durchgerungen, wenn sie von wirklich genialen Menschen ausgingen. Dass es an solchen in der deut-

schen Baukunst jener Tage keinen Ueberfluss gab, ist jedem bekannt, der sich mit den Künstlerbiographien der Zeit vertraut macht.

Bedeutende Theoretiker, wie z. B. Decker bringen den oben skizzierten Entwicklungsgang, — die Verbindung französischer und italienischer Ideen —, in charakteristischer Weise zum Ausdruck. Seine Entwurf zu einem königlichen Palast [1] ist das Idealbild einer Schlossanlage, wie es den deutschen Architekten bei ihren Schöpfungen vorschwebte. Ein theatralisches Kunststück, das mit konvexen und konkaven Mauerflächen, mit kreisrunden und elliptischen Plätzen operiert, das die Wirkung der Kolonnaden vor der Peterskirche mit jener von Versailles zu verschmelzen strebt. — Unleugbar eine gross gedachte, mächtige Komposition, ein Herrschersitz, würdig eines römischen Imperators, eine Schöpfung, der wir unsere vollste Bewunderung zollen würden, könnten wir sie nicht sofort als ein Konglomerat der heterogensten Reminiszenzen erkennen. Die Säulengänge des Vorhofes sind geschickt dem Bernini abgelauscht, die Anlage des Innenhofes und des Vorhofes kann man mit Versailles vergleichen, und die Disposition des dreiflügeligen Hauptgebäudes ist den Anweisungen des Daviler [2] über Verteilung von Gemächern in grösseren Hotelanlagen entlehnt. Die Säulen bei den Risaliten stammen ebenso von der kirchlichen Architektur, wie der tabernakelförmige Aufbau mit posaunenblasenden Engelgruppen im Zentrum des grossen Hofes. Paradekammer, Audienzsaal und alle grossen Säle rufen mit ihren hochstehenden Säulen ganz den Eindruck von Kircheninterieurs hervor. Der Park, mit Terrassenanlagen, Orangerien und Lusthäusern, letztere wie kleine Paläste wirkend, ist natürlich im Sinne von Versailles gedacht.

Das grosszügige Element, das in den Idealentwürfen Deckers zum Ausdruck kommt, fehlt auch in den Schlossplänen der Fürsten nicht. Man darf nicht vergessen, dass die wirklich ausgeführten Bauten nur Torsi grosser Ideen waren, wie z. B. der Zwinger in Dresden, wo die Schlossanlage sich bis an die

---

[1] Fürstlicher Baumeister 1716.
[2] Cours d'architecture, S. 172 u. f.

Elbe hätte erstrecken sollen, oder das Schloss zu Stuttgart beweisen.

Mehr als dies noch ist zu bedauern, dass in Deutschland die Mittel fehlten, die nächste Konsequenz, welche Frankreich aus den genial entworfenen Baukomplexen zog, nämlich die Schöpfung grosser Stadtplätze, weiter zu verfolgen. Wie schade, dass sich kein Fürst fand oder finden konnte, der mit der Anlage eines Platzes wie die Place de la Concorde in Paris, in die Fussstapfen Ludwigs XV. getreten wäre. Ich kann nicht umhin, einen Teil der trefflichen Schilderung, die Ernest Bousson [1] von diesem Platz gibt zu zitieren. Nachdem er von den Säulenordnungen und Arkaden der beiden Gebäude, welche am Ende der rue Royale liegen, gesprochen hat, fährt er fort: «Ils ont quelque chose de sévère, de mystérieux et de ressouvenu qui s'harmonise à merveille avec cette immense place aux limites imprécises, qui n'est bornée par des murailles que d'un seul coté, les trois autres s'estompant, comme l'a si bien dit Vitu, dans les lignes d'un horizon mobile, dans la verdure, dans les nuages et dans l'eau.»

Dass ähnliche Ideen auch in Italien lebten, beweisen die Stadterweiterungspläne von Juvara, aufbewahrt im Staatsarchiv zu Turin, für welche Stadt sie bestimmt waren.

So grossartige Plätze, wie die Place de la Concorde, fehlen wie gesagt in Deutschland. Auch kleinere Anlagen, wie jene zu Kassel, sind selten. In dieser Stadt hat nämlich Du Ry den Königsplatz kreisrund mit einem Durchmesser von 556 Fuss angelegt und durch sechs Strassen gleichmässig geteilt. Zwischen je zwei Strassen befindet sich ein Häuserblock von 200 Schritt Länge, und die Häuser erhielten eine dem Durchmesser des Platzes entsprechende Höhe, damit die Grössenverhältnisse desselben zur Geltung kommen sollten. [2]

Den französischen Vorbildern entsprechend war als Mittelpunkt des Platzes eine Bildsäule des Landgrafen und Königs Friedrich I. geplant; doch kam dieser Plan nicht zur Ausführung.

---

[1] La vie et les oeuvres de l'Architecte Gabriel. S. 22.
[2] Du Ry von Otto Gerland, S. 94/95.

Wenn aber auch solche Anlagen in Deutschland sich nicht allzu oft finden, so waren die Architekten doch stets bedacht, die theatralische Gruppierung von Gebäudetheilen, wozu die zahlreichen dreiflügeligen Anlagen prächtige Gelegenheit boten, mit Geschick auszubilden. Man beachte z. B. wie im Haupthof des Würzburger Schlosses durch stärkeres Hervortreten des Risalits (besser Pavillon) beim Hauptbau sich der Raum ver-

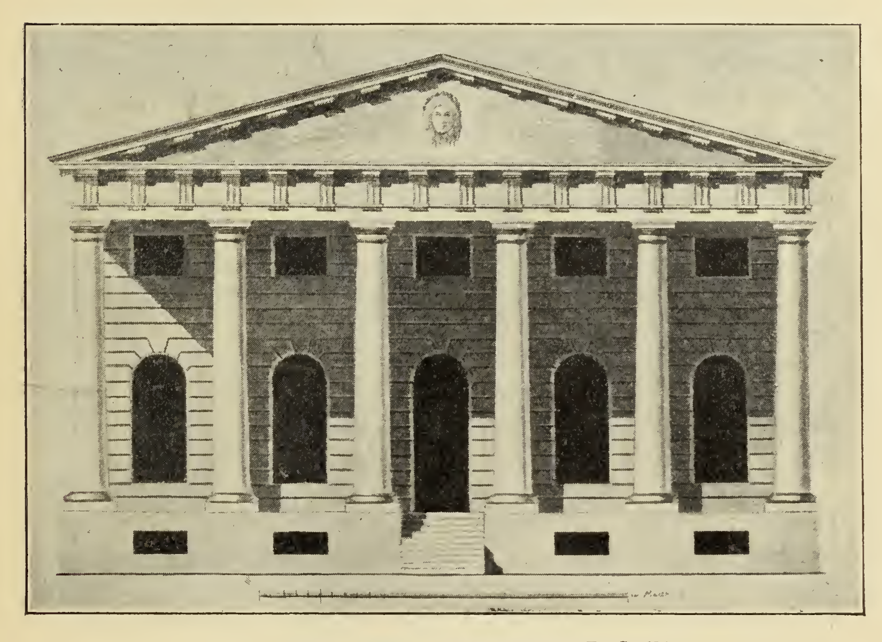


Abb. 4. Bau bei Mainz, nach Stieglitz. (Zu S. 62.)

jüngt, — genau derselbe Effekt, der am Theater durch die Anreihung der Kulissen an den Hintergrundprospekt erzielt wird. Noch besser demonstriert dieses Kunststück das Schloss zu Ludwigsburg, wo die Seitenbauten in drei grossen Abteilungen stufenweise gegen den Hof immer mehr hervortreten und ihn somit gegen das alte corps de logis zu verjüngen.

Ein gutes Beispiel für die kulissenartige Gruppierung der Bauten bietet auch das Schloss Schönbrunn bei Wien und

hochinteressant ist der Entwurf von Balthasar Neumann [1] für eine Residenz in Karlsruhe, da hier der ganze dreiflügelige Hauptbau den grossen Mittelprospekt bildet, zu welchem zwei lange konvergierend laufende Seitenflügel gewissermassen die Kulissenreihen bilden.

Eine Steigerung dieses Gedankens ist die Absicht, eine scheinbare Vergrösserung der Anlage durch ein perspektivisches Kunststück zu erzielen. In dem Entwurf zu Schloss und Park Charlottenburg (um 1704) [2] bilden die Nebengebäude und die Baumreihen zwischen ihnen, und die sie fortsetzenden Parkalleen lange konvergierende Linien, deren Schnittpunkt den Fluchtpunkt der scheinbar Parallelen vorzustellen hätte.

Der höchste Effekt ist erzielt, wenn die natürliche Bodenbeschaffenheit geschickt mit künstlichen Anlagen zur Gesamtkomposition verwendet wird, wie beim Belvedere in Wien, wo das eigentliche Schloss hoch oben am Abhang liegt, und Baumalleen und Kaskaden dasselbe mit dem am Fusse der schiefen Ebene gelegenen Vorhofe verbinden. [3]

In dieser Richtung bietet die Profanarchitektur des 18. Jahrhunderts in Deutschland einen neuen Zug auf dem Gebiete der ästhetischen Wirkung architektonischer Schöpfungen. Wohl kommt ihr das Streben danach nicht allein zu; Berninis Kunststücke tragen den gleichen Gedanken, Versailles und Stupinigi sind vom selben Geiste erfüllt. Trotzdem bleibt Deutschland das Verdienst mit besonderem Glück und oft dem Ziele nahe gekommen zu sein. Die Kunst, einen monumentalen Bau wirkungsvoll zu gestalten hat auf dem engen Gebiete der Schlossarchitektur wohl ihren Höhepunkt erreicht, wenn sie nicht nur durch die reiche Ausgestaltung des dekorativen Aussenwerks den Bau prächtig und geschmückt erscheinen lässt, sondern vielmehr einen noch mächtigern Effekt, eine alles Detail beherrschende Gesamtwirkung anstrebt, indem sie ganze einzelne Bauteile als Kompositionsglieder verwendet; die ein-

---

[1] Joseph Keller, «Balthasar Neumann», S. 136.

[2] Robert Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». S. 11.

[3] Siehe die Abbildung in «Barock- und Rokokoarchitektur» von Robert Dohme. S. 44.

zelnen Gebäude und Baumalleen bilden, als Gerade oder Curven, Teile des ornamental gestalteten Gesamt-Grundrisses.

Was die Behandlung des dekorativen Aussenwerks der Fassaden an sich allein betrifft, so lässt sich eine Stufenleiter von einfachen bis komplizierten Bildungen aufstellen. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass der Schlossbau im allgemeinen die Dekorationsmotive italienischer Kirchen rezipiert, dieselben mit jenen römischer Paläste, auch mit Motiven der Innendekoration mengt und durch Verbindung so gestalteter Fassaden mit den Grundrissformen und Höhendispositionen Frankreichs das bekannte bunte Bild der Architektur in Deutschland zustande bringt.

Im folgenden mögen die Hauptgruppen, welche die Stufenleiter — nach dem Gesichtspunkt der Fassadendekoration — bilden, skizziert werden.

Jene Bauwerke, welche die einfacheren Formen verwenden stehen in gewissem Sinne der französischen zeitgenössischen [1] Architektur am nächsten, wenn überhaupt von einer Parallele die Rede sein kann, da in Deutschland die für Frankreich höchst charakteristischen schmalen, hohen, nicht verdachten, im Stich- oder Rundbogen geschlossenen Fenster fast ganz fehlen.

Gebäude dieser Gruppe sind teils ganz schmucklos, wie Schloss Friederichsruhe,[2] teils begnügen sie sich mit rustizierten Lisenen — Schloss Pommersfelden [3] — oder mit Pilasterstellungen in jeder Etage, wofür die Residenz von Stuttgart [4] und Schloss Schönbrunn [5] Beispiele bieten.

Eine zweite Gruppe betont, in Anlehnung an die Fassaden pariser Hotels, den Mittelbau oder die Risalite durch Pilaster oder Halbsäulen und lässt die ganzen Flügel oder die Rücklage

---

[1] Die Baukunst Frankreichs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sehr gezierte Bauten gekannt. Pavillon Sully im Louvre, Hotel S. Paul, rue Antoine.

[2] Kunstdenkmale Schleswig-Holstein II/453. 1740 angelegt.

[3] 1711 begonnen.

[4] Kunstdenkmale von Württemberg, Neckarkreis, S. 36. Leopold Retti, Joh. Christof David Leger und Philippes de la Guepière waren dabei thätig.

[5] Pacassi und Valmagini werden als Baumeister genannt. Siehe Abb. bei Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». Tafel 186.

fast schmucklos; so die Schlösser Brühl,[1] Bruchsal und Charlottenburg.[2]

Ferner erscheint eine Anzahl von Bauten, welche die schweren Fensterverdachungen der römischen Paläste, in jenen Formen, wie sie Bernini und Borromini ausbildeten, aufweisen. Kein Motiv vermag mehr den Charakter eines Baues zu prägen, als eben dieses; man betrachte die Hofseite des corps de logis von Ludwigsburg,[3] das Schloss in Würzburg und das Belvedere[4] zu Wien. Gehoben wird die Wirkung der Fensterverdachungen, wenn eine Muschel sich in die Höhlung des Giebels legt,[5] wie es schon Bernini geübt hat, oder wenn sich an die Fenstergiebel Festons legen.[6]

Ein spezifisch deutsches Schmuckstück findet sich an einer Reihe von Bauten verwendet, nämlich die Hermenpilaster. Meines Wissens hat kein Land dieses Motiv so gepflegt wie gerade Deutschland. Dietterlin hat es bei den Kaminen des Serlio gesehen und verwendet, die Innendekoration des 17. Jahrhunderts nahm es mit Modifikationen auf,[7] und jene des 18. Jahrhunderts bildete es mit Geschick weiter.[8]

Diese Vorliebe für eine Zwitterbildung aus Stütze und Figur ist charakteristisch, denn sie verrät die Tendenz, auch bei Architekturteilen, die nur als Träger oder Stütze dienen

---

[1] Kunstdenkmale Rheinprovinz IV/1, S. 83. 1725—28 entstand der Rohbau, Leitung von Joh. C. Schlaun. 1728—34 erfolgte der Ausbau der Fassaden von Michael Leveiller. Ueber Neumanns Thätigkeit daselbst siehe Jos. Keller, «Balthasar Neumann», S. 127.

[2] Die ersten Anfänge gehen auf das Jahr 1695 zurück. Nach Nering und Schlüter beginnen 1704 die Erweiterungsbauten durch Eosander von Goethe, 1707 war das eigentliche Schloss fertig. 1709—12 entstand der westlich sich anschliessende Orangerieflügel. Unter Knobelsdorfs Leitung wurde der korrespondierende, östliche Flügel gebaut. Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». S. 10 u. f.

[3] Kunstdenkmale Württemberg, Neckarkreis, S. 314 u. f. 1704 wurde der Grundstein zum Fürstenbau gelegt. Pläne zum ältesten Teil lieferte Johann Friederich Nette, † 1714. Dann baute Frisoni. Sein Plan von 1724 wurde durch Paolo Retti ausgeführt und 1733 beendet.

[4] Baumeister war Lucas von Hildebrandt. Bauzeit von 1693—1724. Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». S. 43.

[5] Schloss Ludwigsburg.

[6] Residenz Würzburg.

[7] Siehe die Innendekoration des grossen Saales in Köpenik, Abb. bei Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». Tafel 39.

[8] Treppenhaus im Schloss Brühl.

sollen, eine augenfällige Dekoration zu geben. Welche Effekte mit diesem Motiv erzielt werden konnten, demonstrieren Sanssouci [1] und der Zwinger in Dresden. Der letztere Bau bezeichnet vielleicht den Kulminationspunkt der ganzen Scala und nicht am wenigsten gerade durch die Hermenpilaster, weil diese die schmalen Wandflächen verkleiden und zum Charakter des Luftigen und Zierlichen beitragen. Der Zwinger ist hierdurch ebensosehr von dem Aussenbild der französischen Architektur entfernt, als er den Schöpfungen der französischen Innendekoration naherückt.

Ein für das Aussenbild der deutschen Schlösser ungemein charakteristisches Motiv ist die Betonung der Höhenaxe durch Anlage einer ausgebildeten Kuppel mit Tambour im Zentrum des Hauptflügels; siehe Schloss Charlottenburg [2] und Schloss Friedrichskron bei Potsdam. Einen ähnlichen Effekt erzielt auch ein turmartiger Aufbau über dem Eingange, wie ihn der Südpavillon des Zwingers zeigt; hieher gehört auch der Turmbau, welcher auf dem grossen Portal des Berliner Schlosses geplant war. Nach Skizzen aus dem Jahre 1728 sollte der Turm aus zwei Geschossen mit offenen Säulenstellungen und einer bekrönenden Kuppel bestehen und 100 m hoch sein. [3]

Diese Kuppelanlagen erscheinen in Dimensionen, welche das praktische Bedürfnis, einen Saal oder andern Raum besser zu beleuchten nicht erfordert. Sucht man nun nach Vorbildern dieser Erscheinung, so findet man wohl kleine Kuppelanlagen an holländischen Bauten, wie z. B. am Haus ten Bosch oder am Rathaus in Amsterdam, indessen sind hier allein praktische Bedürfnisse entscheidend. Man wird weit mehr an Schöpfungen denken, wo eine hochragende Kuppelanlage eine ausgedehnte Breitenausladung dominiert und wirkungsvoll hebt, wie dies unvergleichlich Hardouin Mansart durch die Verbindung des Invalidendomes mit den übrigen Gebäuden erzielte.

---

[1] König Friedrich I. befiehlt 1745 den Bau. Er selbst hat die Idee zu den Hermenpilastern gehabt. Die Leitung des Baues hatte nach Knobelsdorfs Plänen der Baudirektor J. Boumann. Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». S. 17.

[2] Entwurf von Schloss und Park Charlottenburg bei Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur».

[3] Dohme, «Barock- und Rokokoarchitektur». S. 5.

Schliesslich fehlt es nicht an Bauwerken, welche bei ihren Fassaden die Dekorationsmotive eines Landes mit jenen eines andern zu vereinen suchen. Ein typisches Beispiel ist Schloss Friedrichskron,[1] das mit seinen unverputzten Mauerflächen an Holland erinnert, in den Engelsköpfen über den ovalen Fenstern ein Motiv des Borromini aus S. Giovanni Laterano verwendet, während die hohen schmalen, rundbogig geschlossenen Fenster[2] im Mittelrisalit auf Frankreich weisen.

Man betont in der modernen Literatur bei den grossen Schlössern vom Ende des 17. und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so sehr die Anlage der grossen Vestibüle, Treppen, Stiegenhäuser und Säle, dass es den Anschein hat, als wenn die Bewohner dieser grossen Baukomplexe gar kein Bedürfnis oder besser gesagt kein Verständnis für kleinere Gemächer, die dem intimeren Leben zu dienen geeignet wären, besessen hätten. Natürlich dominieren die ersteren und geben dem Bau die Signatur, aber es fehlen auch die andern nicht, und, was weitaus wichtiger ist, man hat sich bemüht, wie ich schon bei Schloss Salzdahlum andeutete, — durch Anlage von zahlreichen Treppen, durch die Stellung der Thüren in den Ecken, durch Abschneidung kleiner Räume von den Sälen, durch Verbindung der Räume durch anliegende Gemächer den Schlössern jenen klosterartigen Charakter zu nehmen, den sie bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zur Schau trugen. Wo sich noch immer die langen Gänge für die Kommunikation verwendet finden, wie in Potsdam, Charlottenburg[3] kommen sie nur in den Seitenflügeln vor.

Sturm hat in seiner «Vollständigen Anweisung grosser Herren Paläste schön und prächtig anzugeben»,[4] den fundamentalen Unterschied der neuen in Deutschland beliebt gewordenen Anordnung der Zimmer treffend charakterisiert. Er

---

[1] Bauzeit 1755—1769. Genannt werden bei dem Bau Joh. Gottfried Büring, Heinrich Ludwig Manger, sowie Legeay und Gontard. Gurlitt, «Geschichte des Barockstils in Deutschland». S. 424 u. 476.

[2] Der derb gebildete Schmuck über den Fensterbogen hat natürlich nichts mit Frankreich zu thun.

[3] Grundriss bei Dohme «Barock und Rokoko». S. 13 u. 16.

[4] 1718 erschienen.

sagt (S. 18): «Nach der italienischen Manier leget man alle Zimmer an der äusseren Wand herum, ordentlich und einfach neben einander, und machet, wie Italiäner zu reden pflegen, una fuga di stantze, innen gegen den Hof gehet eine Gallerie rings umher, daraus man in alle Zimmer, in jedes besonders kommen könnte, wenn man Thüren dazu machen wollte. . . Diese Austeilung ist leicht, aber sie giebet nicht viel Bequemlichkeit, denn erstlich darf man den Häusern keine grössere Breite geben, als die Tiefe eines einigen Zimmers und die Breite des Ganges erfordert, nemlich 40—50 Fuss, hernach kann man nicht grosse Abwechslung mit grossen und kleinen Zimmern machen, daran doch das vornehmste Theil der Bequemlichkeit lieget. Drittens hat die Herrschaft gar keine Aussicht in ihren eigenen Hof. Vierdtens nimmt die Gallerie einen grossen, herrlichen und kostbaren Platz des Hauses ein, und ist doch allen Menschen, auch den geringsten Jungen der Laquayen gemein. Daher wird diese Art je mehr und mehr verlassen, hingegen die französische Art mehr beliebet, welche alles voll Zimmer leget, und zu der Communication derselben so wenig gemeine Plätze und Passagen anordnet, als immer möglich ist.»

In seiner Beschreibung des Lustschlosses Salzdahlum [1] und in seinem Werke «Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste . . . nach dem heutigen Gusto schön und prächtig anzugeben» [2] hat er eine Uebersicht über die Gemächer und Räumlichkeiten gegeben, die eine Hofhaltung in der erste Hälfte des 18. Jahrhunderts erforderte. In dem untersten Stockwerk liegen nach seiner Meinung, die, wie einzelne Bauten zeigen, mit den allgemeinen Anschauungen übereinstimmte, die Schlosskapelle, die Küche, die Hausvogthey, [3] die Hofapotheke, die Münze, wobei genau angegeben ist, welche Räumlichkeiten für die verschiedenen Münzzwecke vorhanden sein müssen, der Holzstall,

---

[1] Architektonische Reiseanmerkungen, S. 7 u. f.

[2] 1718 erschienen.

[3] «Der Hausvogt soll billig seine Wohnung in dem Pallast in dem untersten Stockwerk haben und wenn dies nicht möglich ist, so muss ein Zeug Gewölbe im untersten Stock sein, darin er Feuer Spritzen in Bereitschaft habe.»

der in der Nähe der Küche liegen soll, die Hof Gesinde Stube, «wo die Pagen, Laquayen, die Küchen und Keller Bediensteten speisen, und solche Fremde, die doch nicht von dem Rang sind, dass man sie an die Cavalliers Tafel setzen möge». Neben der Hof Gesinde Stube liegen, wenn möglich, die Silberkammer und die Waschküche. Weiters gehören hieher die Zimmer vor die Collegia, worunter der geheime Rath, das geheime Archiv und die Amts oder Finanz-Cammer nebst der Renterei zu verstehen sind, und das Gemach für den Marschall. «Letzteres begreift eine Kammer vor den Hof Marechall, dessen Gegenwart den meisten Theil des Tages bey Hofe erfordert wird, damit er, wenn er nicht um die Herrschaft seyn darf, daselbst sich aufhalte, auch den Leuten Audienz gebe, die doch immer in grosser Anzahl bey ihm anzusprechen pflegen. Dabey muss noch ein kleiner Saal sein, darinnen die Hof-Dames und Cavalliers, nebst andern distinguirten Fremden gespeiset werden, die an die Herrschafts Tafel nicht können mitgezogen werden.»

Die Vorliebe für Grotten ging so weit, dass man sich nicht mit derartigen Anlagen in den Parks begnügte, sondern, wenn möglich, auch im Schlosse selbst eine Grotte oder einen grottierten Saal besitzen musste. Darüber sagt Sturm: «Wenn der Garten unmittelbar an dem Palast lieget, ist es was angenehmes, wenn in dem untersten Stock ein kühler Saal gegen dem Garten gemacht wird, der nicht mit Thüren und Fenstern verschlossen, sondern mit Bögen gantz offen gegen demselben ist, oder wenigstens nicht anderst als mit eisernen Gittern dagegen verschlossen ist, dergleichen Säle die Italiener Loggia nennen. Man kann sie auch grottieren und mit springenden Wassern auszieren.» Dies wäre die Sala-Terrena im eigentlichsten Sinn des Wortes.[1]

Die Form eines solchen Saales hat Decker im «Fürstlichen Baumeister» abgebildet. In Salzdahlum war eine ganze Grotte im Zentrum des Hauptgebäudes angebracht.[2] (Sturm, Architektonische Reiseanmerkungen).

---

[1] Siehe Schloss Bruchsal, Abb. in «Die Baukunst» von R. Borrmann. 7. Heft. Edmund Renard, «Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal».

[2] Hieher gehört auch der grottierte Saal im Schloss Friederichskron, wo aber vieles moderne Zuthat ist.

Einen grossen Teil des Erdgeschosses okkupierten in den Schlossanlagen vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts die mächtigen Vestibüle und Treppenhäuser. Bei keinem Baudetail dokumentiert sich ein so grosser Wandel gegen die vorhergehenden Jahrzehnte, als gerade bei diesem. Es fehlt auch früher nicht an guten Leistungen auf diesem Gebiete; so die Marmortreppe in der Residenz zu München,[1] aber sie verschwinden gegen die jetzt entstehenden Anlagen ebenso, wie die oft zitierten Vestibüle der genuesischen Paläste, welche für die deutschen Schlösser vorbildlich gewesen sein sollen. Man mag sich die Treppenanlagen als Ouverture einer grossartigen Gesamtkomposition denken, daher sie notwendig im Geiste des Ganzen komponiert sein müssen. Wie befremdend ein Abweichen von dem in Deutschland jetzt geübten Prinzip wirkt, zeigt treffend die Wendeltreppe im Palazzo Barberini. Breit und behaglich, wie vielleicht keine der vergangenen Zeit, ein Meisterstück der Architektur, wirkt sie doch in ihrer Kahlheit nur wie ein Notbehelf, man ist überrascht, auf ihr in Prunkgemächer zu gelangen; sie ist eben nur Treppe, und nicht Mittel zur Erregung von Stimmung. Damit ist keineswegs gesagt, dass die deutschen Architekten nicht sehr auf die Bequemlichkeit der Treppenanlagen bedacht gewesen wären. Dass man sich bestrebte, für eine genügende Beleuchtung zu sorgen war natürlich und bei den Staatstreppen unschwer zu erfüllen, aber die detaillierten Anweisungen über die Höhe der einzelnen Stufen ($^1/_2$ Werckschuh bei Sturm),[2] über die Zahl der Stufen bis zur Anlage des Podests und über die zu wählende Form der Stufen lassen deutlich erkennen, wie sehr man bedacht war, auch im kleinsten dem raffinierten Komfort der guten Gesellschaft zu genügen. Eine Treppe, wie sie Guarini im Palazzo Carignano zu Turin schuf, wo die Stufen oberhalb des Podests konvex und jene unterhalb desselben konkav gebildet sind, wären in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine unmögliche Sache gewesen. Das Vestibül musste natürlich proportional sein; erschien es nicht möglich,

---

[1] Häutle, «Geschichte der Residenz in München», S. 57.

[2] Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst Nicolai Goldmanns, S. 87.

dasselbe für den Wagenverkehr einzurichten, so wurde vor dem Haupteingang eine Unterfahrt angelegt, um trockenen Fusses in den Palast zu gelangen.[1] Ausser der Staatstreppe wurden in jedem Flügel grössere Treppen angelegt, welche nur als Kommunikationsmittel funktionieren sollten, welche Aufgabe auch die kleinen, geheimen Treppen erfüllen mussten.

Unter den Räumen, welche im untersten Stockwerk angelegt sein müssen, erwähnt Sturm auch die «Secrete». Nichts beleuchtet besser die in manchen Beziehungen gegenüber unseren Anschauungen primitiven Anforderungen an Dinge, die heute unentbehrlich erscheinen, als die langatmigen Abhandlungen der Architekten über dieses Thema. Besonders merkwürdig berührt uns die Sache, wenn wir bedenken, welche Bestrebungen die Architekten besonders in Frankreich machten, um allen übrigen Anforderungen verfeinerter Sitten gerecht zu werden. Sturm steht mit seiner Forderung, die Secrete für die Hofbediensteten unten am Boden anzulegen, nicht weiter als Furttenbach im 17. Jahrhundert, der in Anlehnung an italienische Vorbilder die «bedürftigen Gelegenheiten» bei den Ecken vom Theater und Saal anbringen will.[2] Etwas bequemer waren die Räumlichkeiten für hohe Herrschaften disponiert; sie wurden nämlich, wenn diese nicht Nachtstühle vorzogen, nach französischem Muster an die Schlafgemächer gelegt. Sturm empfiehlt auch die Errichtung kleiner Höfe, die unten Wasser enthielten und direkt zu diesem Zweck benützt werden konnten, wobei er rühmt, dass auf diese Weise der üble Geruch vermieden werden konnte. Der üble Geruch machte den Baumeistern viel Beschwerden. Ein Traktat von 1744 gibt eine lange Abhandlung, wie die Secrete anzulegen seien, damit man nicht von den üblen Dünsten geplagt werde, wie dies z. B. im Schloss Pommersfelden der Fall sei.[3] Die Engländer scheinen auf diesem Gebiet eine praktische Erfindung gemacht zu haben, denn Laugier spricht in seinem «Essai sur l'architecture» von

---

[1] So die Unterfahrten am Schloss Ludwigsburg. Leins, «Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses», Fig 46 und Fig. 48.

[2] Joseph Furttenbach, «Architectura civilis» 1628.

[3] Beitrag zur Civil-Baukunst betreffend die vornehmsten Stücke der Bequemlichkeit in einem Wohngebäude. Bibliothek in Weimar.

lieux angloises, und im Jahre 1747 wird in einer Uebersetzung des cours d'architecture von Daviler die Einrichtung dieses Raumes in einer Art beschrieben, welche vermuten lässt, dass die neue Manier, von der sie berichtet, mit der englischen Erfindung identisch und von dem modernen Begriffe nicht allzuweit entfernt war.[1]

Noch eine zweite hygienisch wichtige Einrichtung scheint in den grossen Hofanlagen mehr vom Standpunkt der Prachtliebe als von dem des praktischen Bedürfnisses geschaffen worden zu sein — nämlich die Bäder.

Sturm spricht von einem herzoglichen Bad im Schloss Salzdahlum, das er als einen viereckigen, mit holländischen weissen Porzellan-Fliesen belegten Wasserbehälter in einer Kammer schildert, setzt aber hinzu: «Ich habe aber weder vernommen, noch ein Vestigium davon gesehen, dass es jemals zum baden sey gebrauchet worden . . .»[2] Ob das Bad im Zwinger, eine Fontaine, von Marmorfiguren umgeben, und das Bain chaud in der anstossenden Gallerie nicht mehr als fröhlicher Festraum gedacht war, kann ich nicht feststellen, doch liegt die Vermutung nahe.[3] Ein ähnlicher Prunkraum, nur als Pavillonbau ausgeführt, ist das Marmorbad in Kassel mit den berühmten Statuen und Reliefs des Pierre François Monnot.

Sehr prunkvoll und charakteristischer Weise auch in einem besonderen Gebäude, — in der Badenburg[4] — ist das Bad im Schlosse zu Nymphenburg untergebracht. «Ein in Kellertiefe hinabreichendes, viereckiges Schwimmbassin von mässiger Grösse, dessen Wände mit weiss blauen holländischen Fliesen ausgelegt sind, wird in der Höhe des Hauptgeschossfussbodens von einem balkonartigen Umgang umzogen, der von reich gebildeten Konsolen getragen wird und eine zierliche Gitterbrüstung aus vergoldetem Schmiedeeisen hat. Die oberen Wand-

---

[1] Nur die Röhre, welche je nach der Jahreszeit warmes und kaltes Wasser für den intimsten Gebrauch lieferte, scheint sich nicht erhalten zu haben.

[2] Architektonische Reise-Anmerkungen, S. 9.

[3] Daniel Pöppelmann, «Vorstellung und Beschreibung des von Sr. kgl. Majestät in Pohlen . . . . . . erbauten so genannten Zwinger-Gartens Gebäuden. . . . . 1729.

[4] 1718 nach Effners Plan erbaut.

flächen zeigen Felderteilung in Stuckmarmor, die Decke ist mit leichten Malereien von Bertin geziert.» [1]

Mit diesen Schöpfungen sind die Ideen über Badeeinrichtungen in Frankreich verwandt. Le Blond z. B. entwirft einen Plan für ein grosses Gebäude und legt die Salle des Bains so an, dass sie von einem Antichambre und einer Garderobe flankiert ist und mit einer Freitreppe auf einen jardin fleuriste mündet. [2]

Daviler [3] kennt den Begriff «Apartement des Bains» und definiert ihn als «une suite de pieces ordinairement au rez-de-chaussée, qui comprend les salles, chambres, garderobes, salles de bain et etuves : le tout décoré et enrichi de marbre, de stuc et de peintures avec des compartiments de pavé fort riches, comme au château de Versailles, et au Louvre à Paris dans le lieu appelé les bains de la reine.»

Auch die Anforderungen, welche Camus de Mézières in seinem köstlichen Buche: «Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations,» (1780 erschienen) an das Bad stellt, sind vom Geiste der Prunkliebe und des höchsten Raffinements geleitet. [4] Dass er für das Bad ein Vorzimmer, einen Saal für die Badwanne, eine Badstube, eine kleine Schlafkammer und einige besondere Garderoben fordert, ist nichts Besonderes. Das Raffinement kommt mehr in der Ausstattung zu tage. Er fordert z. B. für das Badekabinett mindestens drei niedrig gestellte Spiegel und meint, man könne es auch mit bedeckten Gängen und Weinlauben ausmalen, so dass man sich

---

[1] Siehe 7. Heft, II. Serie der Baukunst von R. Borrmann und R. Graul. «Die Schlösser zu Schleissheim und Nymphenburg» von Richard Streiter, S. 14.

[2] Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst, erstlich in französischer Sprache, zusammengetragen und herausgegebeu von A. C. Daviler . . . . nach diesem in das Teutsche übersetzet von Leonh Christ. Sturm, damahl. Math. P. P. in Wolfenbüttel; anjetzo aber nach der neuen mit verschiedenen Zeichnungen . . . . versehenen französischen Auflage abermahls übersehen und von verschiedenen Fehlern gereiniget. Augsburg 1747. Blatt bei S. 196.

[3] Cours d'architecture 1696. Explication des Termes S. 7.

[4] Zitiert nach einer Uebersetzung, die in dem Allgemeinen Magazin für bürgerliche Baukunst, herausg. von Gottfried Huth, I. Bd. S. 74, 1790, erschien, da mir das Original, welches ich in der pariser Stadtbibliothek kennen lernte, nicht zur Hand war.

von Jasmin und Geissblatt umgeben wähnt. Auch können kleine Kaskaden angebracht werden, die durch die Spiegel vervielfältigt werden und durch ihr Geräusch den Ort angenehm machen. Das Badekabinett kann ein Achteck sein und die Decke als ein Himmel gemalt werden. Einige Vögel, die die Luft zu durchstreichen scheinen, könnten dieser Verzierung noch mehr Leben geben. Ob und inwieweit man in Deutschland die früher erwähnten Prunkbäder durch bewegliche Badewannen für praktische Zwecke ergänzte, kann leider nicht bestimmt werden.

Die eigentlichen Prunkgemächer der deutschen Schlösser lagen natürlich so gut wie jene in Italien und Frankreich in der Hauptetage im corps de logis. Diese Disposition muss nicht aus der französischen Etikette erklärt werden, sie ist durch den natürlichen Menschenverstand gegeben, sobald man daran dachte, die Räume nach ihrem Zweck zu differenzieren. Auch den Begriff «Enfilade», der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielte, darf man nicht überschätzen; man kannte ihn schon im 17. Jahrhundert, als man sich bemühte, die Thüröffnungen in eine Linie zu stellen.[1] Neu ist nur, dass man später dort, wo es an Raum gebrach, wie in den pariser Hotels, diese Enfiladen künstlich durch Spiegel an den Enden zu verlängern suchte. Daviler sagt darüber: «De l'encognure on peut voir avec plaisir les deux suites de pieces en enfilade de 22 et 24 toises de longueur; c'est ce qu'il faut le plus observer dans les distributions, de faire paroistre autant qu'il se peut ces sortes de points de veuë, et profiter de toute l'estenduë du bastiment et l'on prolonge encore cet éloignement par des placards de miroirs que l'on met aux extremitez.[2]

Eine Neuerung für Deutschland besteht, wie oben betont, in der Differenzierung der Räume; das heisst, in der Vereinigung mehrerer Zimmer zu einer Wohnung oder, wie die alten Architekten sich ausdrückten, zu einem vollkommenen Gemach.

---

[1] Diese Idee ist gegen früher (gegen das 16. Jahrhundert) gewiss ein bedeutender Fortschritt, aber die Freude am Durchblick war nicht causa, sondern consequens.

[2] Cours d'architecture S. 180.

Nach Sturm[1] hat aber in einer fürstlichen Hofhaltung ein voll kommenes Gemach zum wenigsten ein Vor-Gemach, ein Audienz oder Parade Gemach, ein Schlaff Gemach und eine Garderobe.[2] Dieser Begriff deckt sich so ziemlich mit dem Ausdruck Apartement de parade bei Daviler. In dessen cours d'architecture ist darüber zu lesen: «Apartement de parade celui, qui comprend les grandes pieces du bel Etage d'un Logis». Dabei verweist er auf einen Grundriss, der im corps de logis, rechts und links von einem Saal ein Antichambre, Chambre de Parade, Chambre à coucher und Garderobe aufweist. Den Begriff Apartement kurzweg, der natürlich für weitere Kreise Geltung hat, definiert Daviler[3] folgendermassen: «C'est une suite de pieces necessaires pour rendre une habitation complette, qui doit être composée au moins d'une Antichambre, d'une Chambre, d'un Cabinet et d'une Garderobe.»

Nach Sturm muss eine Hofhaltung in den beiden oberen Haupt-Geschossen wenigstens acht vollkommene Gemächer und einen, womöglich von zwei Zimmern flankierten, Hauptsaal enthalten. Der Hauptsaal fehlt natürlich in keinem Schloss. Seine Lage im Mittelpunkt des Gebäudes stimmt bei anschliessenden Parkanlagen mit der Haupt-Avenue überein, und seine Form (die Ellipse ist beliebt) gibt dem Architekten Gelegenheit, die Fassade der Gartenseite durch einen Risalit zu beleben.[4] Die Höhe und Grösse wird durch die Zwecke der grössten Repräsentation bedingt und musste auch beobachtet werden, als der allgemeine Geschmack sich mehr den kleinen Dimensionen und auch der eleganteren Dekoration zuwendete. Ob folgende Einrichtung, die Sturm[5] für diesen Raum empfiehlt, wirklich

---

[1] Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste . . . . schön und prächtig anzugeben, S. 22.

[2] Natürlich war eine solche Ideal-Einteilung praktisch nicht immer durchführbar. Oft konnten zwei Vorzimmer, in der Ecke gelegen, für zwei Säle gleichzeitig funktionieren. (Siehe das Hauptgeschoss von Bruchsal, Abb. bei Borrmann, Baukunst, 7. Heft.) Gut durchgeführt ist die Einteilung, genau wie vorgeschrieben, im rechten oberen Flügel des Schlosses Brühl. (Kunstdenkmale Rheinprovinz Köln IV/85, wo die Abbildung gegeben ist. Grundrisse Fig. 36 und 37.)

[3] Explication des termes d'architecture.

[4] Schloss Würzburg bietet ein gutes Beispiel.

[5] Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste . . . . schön und richtig anzugeben, S. 18.

ausgeführt wurde kann ich nicht nachweisen. «Es ist auch gut, wenn mitten unter dem Boden solcher Sähle verborgene Oerter gemachet werden, darein man ausser dem Saal kommen, und daselbst allerley künstliche Maschinen verbergen könne, wann man Spring Wasser, parfumirte Feuerwerke und andere dergleichen herrliche Spectacul über der Tafel machen will.»

Der eigentliche Speisesaal war ausserdem noch durch ein grösseres Gemach,[1] eventuell noch durch mehrere Piècen vertreten; so ist im Schlosse Belvedere[2] ausser dem Tafel-Zimmer mit anstossendem Servir-Zimmer noch ein Cafe-Zimmer vorhanden.

Die vollkommenen Gemächer müssen so zahlreich sein, weil je eines für den regierenden Herrn, seine Gemahlin, einen vermählten Prinzen, dessen Gemahlin, zwei für Prinzen oder Prinzessinnen und zwei für Gäste vorhanden sein müssen. Der regierende Herr braucht ausserdem ein bis zwei Vorgemächer, und bei königlichen Zimmern sollen billig drei Vorgemächer sein, da in dem vordersten ein Hofjunker, in dem zweiten kleineren ein Kammerjunker und in dem innersten ein Kammerherr sich befindet, an dem die Aufwartung bei der Herrschaft ist. Im Schlaf Gemach fehlt natürlich nicht das grosse Parade Bett, welches 6—7 Fuss breit sein soll und auf beiden Seiten ebensoviel Fuss von der Mauer entfernt zu sein hat. Man kennt die Bedeutung des Schlafgemaches und der ruelle in Frankreich seit Beginn des 17. Jahrhunderts, man weiss, wie die französischen Architekten seit Pierre Le Muet[3] mit Sorgfalt das «Lict» in den Grundrissen einzeichnen und wundert sich nicht, dass diese Einrichtung voll recipiert wurde.[4]

Zu den grossen Festräumen gehören auch eigene Anlagen für Theaterzwecke und Redouten. Bekannt ist die Begeisterung, mit welcher die Theaterkünste der weitverzweigten Familie der Bibiena in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhun-

---

[1] Schloss Bruchsal.

[2] Gurlitt, «Geschichte des Barockstils in Deutschland», Fig. 67.

[3] Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes. Paris 1647.

[4] Siehe Vorstellung einiger Modernen Gebäude . . . . von J. Sänger, Tafel e, wo ein Prächtiges Schlaf Gemach mit eingezeichnetem Parade Bett im Grundriss gegeben ist, oder das Hauptgeschoss von Schloss Belvedere, wo im Schlafzimmer auch das Bett eingezeichnet ist.

derts aufgenommen wurden und begreiflich, dass man für Schauspielzwecke eigene Räume in den Schlössern adaptierte. Eine der grossartigsten Anlagen dieser Art war wohl das Theater im Zwinger zu Dresden, in welchem für den König sehr charakteristischer Weise einige Kabinette nicht fehlen durften. [1]

Neben diesen grossen Prunkgemächern waren auch gemütliche Räume vorhanden, wo sich die fürstlichen Persönlichkeiten ungezwungen bewegen konnten. Hier spielt das Kabinett, welches Sturm als dasjenige Stück eines Zimmers [2] definiert, wo sich der Patron des Zimmers gewöhnlich aufhält, eine grosse Rolle. Wenn es möglich war, wurden von den grossen Gemächern Kabinette abgeschnitten, so an der Gartenseite des Schlosses Würzburg. [3] So gehört zum Schlafgemach, — zu bequemer Logierung des regierenden Herrn, — noch ein Kabinett, «darinnen entweder in einem kleinen Alkoven oder andern abgesonderten Winkel ein ordinair Ruhe Bett stehet, so doch auch vor zwei Personen Platz haben muss. Denn weil grosse Herren offt zu dieser, offt zu anderer Zeit Tages-Ruhe zu halten pflegen, das ordentliche Schlaf Gemach aber allezeit wohl aufgeräumt haben wollen, müssen sie noch eine solche Ruhe Stelle à part haben, das Kabinett selbst aber muss doch also aufgeprünckt sein, dass auch Fremde hinein kommen können». An dies Gemach schliesst sich nun die Garderobe an. Diese enthält ausser einer Stube noch ein bis zwei Kammern und dient nicht allein für die Lakaien, sondern auch für den Empfang derjenigen Persönlichkeiten, mit denen der Fürst auf intimem Fusse steht. [4] Damit ein möglichst ungehinderter Verkehr stattfinden kann, schliesst sich an die Garderobe eine schmale Treppe an, die auch durch eine kleine, leichte, beweg-

---

[1] Daniel Pöppelmann, «Vorstellung und Beschreibung des ... Zwinger Gartens Gebäuden.»

[2] Zimmer im Sinne einer Wohnung zu fassen. Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst, S. 125.

[3] Jos. Keller, Balthasar Neumann, Abb. 13 und S. 50.

[4] Sturm. «Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste .... schön und prächtig anzugeben,» S. 18. Ein gutes Beispiel für diese Ideal-Vorschriften bietet das Schlafgemach im Schloss Belvedere in Wien, das von der Garderobe, einem Kabinette und der Bibliothek flankiert ist und in letzterem Raum mit einer Stiege versehen ist.

liche Stiege[1] ersetzt werden konnte. Sturm beschreibt hier auch Fahrstühle, welche an vier Drahtseilen hingen und durch Gewichte in Bewegung gesetzt wurden. Diese Ahnen unseres Lifts soll der Mathematikprofessor Weigelius zu Jena erfunden haben; aber obgleich sie an mehreren Orten in Gebrauch waren, so erfreuten sie sich doch nach Sturm keiner allgemeinen Beliebtheit.

Ausser den obenerwähnten kleinen Gemächern mussten noch etliche Kabinette für die diversen Sammelpassionen vorhanden sein. Es ist ein charakteristischer Zug, wenn Sturm betont, dass die grossen Kunstkammern, die einen grossen Teil des Hauptgeschosses und des oberen Stockwerkes okkupierten, nicht mehr so beliebt waren, wohl aber zählt er eine ganze Reihe von Gegenständen auf, unter denen ich die chinesischen Bilder und Porzellane für die Fürstin erwähne, die in kleinen Zimmern, Kabinetten und kleinen Gallerien von höchstens 30 Fuss Länge verteilt werden sollten. In diesen Räumen werden Fremde, die Interesse für die aufgestapelten Gegenstände zeigen, herumgeführt, und die kleinen Gallerien dienen, wie Sturm betont, zum Promenieren. Eine solche Gallerie befindet sich z. B. im Schloss Belvedere in Wien, welche nur so lang ist, als das Schloss breit ist.

Auf diese Art hat Sturm die Idealform eines Schlosses entworfen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschend war. Bauwerke, welche sich dieser Grundform anschliessen, finden sich bis in die achtziger Jahre des Saeculums. Eine prächtige Leistung aus dieser Zeit, die freilich in den Dimensionen mit den früher zitierten Beispielen nicht zu vergleichen ist, stellt sich z. B. in dem Schlosse Benrath dar, von Nikolaus de Pigage zwischen 1755—1775 errichtet. Ein Meisterstück der Raumdisposition, da nur die Festgemächer dem Beschauer ins Auge fallen, während die Nebenräume in den äusserlich nicht sichtbaren zweiten Stock verlegt und um zwei kleine Lichthöfe gruppiert sind.[2] Die hohen, im Stichbogen

---

[1] Beweglich insoferne, als sie durch ein Gegengewicht an die Decke gezogen werden konnte. Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst, S. 95.

[2] Kunstdenkmale der Rheinprovinz. Düsseldorf III|1, S. 83. Fig. 29/30.

geschlossenen Fenster sind den pariser Hotels entlehnt, und nur die Innendokoration verrät das Rauschen neuer Kunstströmungen.

Ein Entwurf von F. A. Krubsacius, Architecte de la cour de Pologne, für das Schloss Thalwitz, (1761)[1] der die Innendisposition französischer Hotels vollständig rezipiert, interessiert uns wegen der Bezeichnung eines Raumes neben dem Cabinet de toilette als Boudoir. Ich kann nicht genau das Geburtsjahr dieser neuen Wohnungspièce bezeichnen, aber jedenfalls hat sich das Boudoir entwickelt, als in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts die Vorliebe für intime Räume in Paris immer mehr zunahm, und sich das Bedürfnis nach einem Raum für die intimsten Besuche und für schöne Stunden süsser Träumerei geltend machte. Le Camus de Mézières, der in seinem Buche «Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations» (1781) ein gutes Bild von den Forderungen entwirft, welche man in Paris an eine vornehme Behausung mittlerer Grösse stellte, orientiert uns in eingehender Weise über Ausstattung und Zweck des Boudoirs.

«Boudoir est regardé comme le séjour de la volupté; c'est là qu'elle semble méditer ses projets ou se livrer à ses penchans.» Luxe, mollesse et le goût müssen sich nach ihm in diesem Raum vereinen. «Les masses soient légères et cadencés, les formes peu prononcées.» Die Spiegel spielen keine besondere Rolle, wohl aber muss für ein gedämpftes, mysteriöses Licht gesorgt werden, und womöglich die Aussicht auf einen Garten vorhanden sein, denn «le ramage des oiseaux, une cascade . . . semblent appeler l'amour».

Der Teil des Raumes, wo das Bett aufgestellt ist, muss mit Spiegeln umgeben sein, «dont les joints seraient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne.» Spiegel und Licht sollen überhaupt beitragen, dass man sich mehr in einem Gartenbosquett und weniger in einem geschlossenen Raum zu be-

---

[1] Entwurf für Schloss Thalwitz, bezeichnet: «de l'invention de F. A. Krubsacius, Architecte de la cour de Pologne 1761». Kunstdenkmale Sachsen, Grimma, S. 254/255, Fig. 297.

finden glaube. Die Schilderung von Le Camus entspricht den Wünschen und Empfindungen seiner Zeit. Die erste Entwicklung des Raumes begann aber wohl Jahrzehnte vor ihm.

Die Betrachtung des Boudoirs führt uns schon in die letzten Decennien des 18. Jahrhunderts, in eine Zeit, über deren architektonische Werke die landläufigen Kunstgeschichtsbücher gewöhnlich den Schleier des tiefsten Schweigens zu breiten pflegen. Sie werden in Bausch und Bogen abgethan als Appendix einer Geistesrichtung, welche dem modernen Kritiker ein mitleidiges Lächeln entlockt und den ernsten Forscher wie ein pathologischer Zustand der Kunst anmutet. Nur die Häuptlinge dieser Epoche auf dem Gebiete der Malerei, Mengs, Carstens, Oeser, und der Theorie, Winckelmann und Krubsacius, wurden ans Licht gezogen und die architektonischen Schöpfungen jener Zeit einfach als Reflexe der Ideenwelt der genannten grossen Führer betrachtet.

Wer aber die Geduld besitzt, etwa Winckelmanns «Anmerkungen über die Baukunst der Alten» durchzublättern, wird wohl mit Justi empfinden, dass der praktische Architekt durch die grundgelehrten Untersuchungen nicht bedeutend klüger werden konnte. Die Werke Winckelmanns und seiner Geistesgenossen in Frankreich und England verfolgen wohl speziell den Zweck, die Aufmerksamkeit der Architekten und Dekorateure auf die neu gefundenen Trümmer und Reste römischer und griechischer Niederlassungen zu lenken, aber man vergesse nicht, dass die Zeit überhaupt sich für die Kunst fremder Völker interessierte; man begnügte sich nicht mehr wie einst, nur Chinas Kunst zu verfolgen, sondern studierte auch mit Intensität und allen zu Gebote stehenden Mitteln die Kunst der Perser, Aegypter, Araber, Russen, Engländer und Neu-Seeländer.[1] Hunderte von Eindrücken stürmten durch die Literatur auf den Baumeister ein, dass er hauptsächlich die Antike ergriff, ist nicht zu verwundern: sie machte am wenigsten Mühe, sie

[1] Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker . . . . von Joseph Friederich Freyherrn zu Racknitz, 1796.

liess sich leichter als die Kunst Arabiens oder Neu-Seelands, welche nur in Miniaturschöpfungen zu Worte kam, in unserem Klima zurecht modeln, und sie versprach einen leichten und sicheren Sieg, da man mit einer Kontrastwirkung par excellence, — dem nie versagenden Geheimmittel der Kunst operierte: Ein Uebergang vom Malerischen zum Nüchternen, von der Kurve zur Geraden.

Und nicht wenig mag auch Palladios Geist, der in Englands Bauten atmete, die neue Richtung der Architektur beeinflusst haben. Die neuen Ideen über die Gartenbaukunst, welche von England ausgingen, lenkten die Aufmerksamkeit Deutschlands auf jenes Land, das bis dahin ohne Einfluss auf die deutsche Architektur geblieben war. Von Erdmannsdorf wissen wir sicher, dass er England besucht hatte, bevor er das klassizistisch gehaltene Schloss Wörlitz baute; [1] Stieglitz erwähnt in der Vorrede zu den «Zeichnungen aus der schönen Baukunst» mit grossem Dank, dass der Graf von Findlater und Seafield sämmtliche Zeichnungen zu seinem Werke geliefert und viele davon auch selbst geschaffen habe.

Mögen die Bauten dieser Geschmacksrichtung immerhin unserem Empfinden diametral entgegengesetzt sein, — für unsere Zwecke ist es weit wichtiger, zu untersuchen, ob die Schöpfungen dieser Zeit sich nicht nur in der äusseren und inneren Ausstattung, sondern auch in der Innendisposition veränderten. Die Vorlage einer Säulenhalle vor die schmale Hausthür und das Vermeiden jeder Kurve sind mehr äusserliche Momente, die, um unser tieferes Interesse erregen zu können, doch von grösseren Umwälzungen begleitet sein müssen.

Selbstredend kann es sich bei der Veränderung der Grundrissdisposition nur um Gruppierung der Wohnpiècen handeln, denn selbst die grösste Liebe zur antiken Kunst konnte nicht Anlass werden, auf die erworbenen Bequemlichkeiten zu verzichten.

Dies beweist trefflich Schloss Wörlitz. Es enthält alle Gemächer, welche die vorhergehenden Jahrzehnte geschaffen hatten,

---

[1] Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf von August Rode, 1801.

nur sind sie, — in Anlehnung an das antike Vorbild, — um einen kleinen Säulenhof gruppiert.[1] Die Fassade mit dem Säulenportikus, der nun ein unentbehrliches Requisit der Baukunst wird, mit den Nischen zur Seite des geradlinig geschlos-

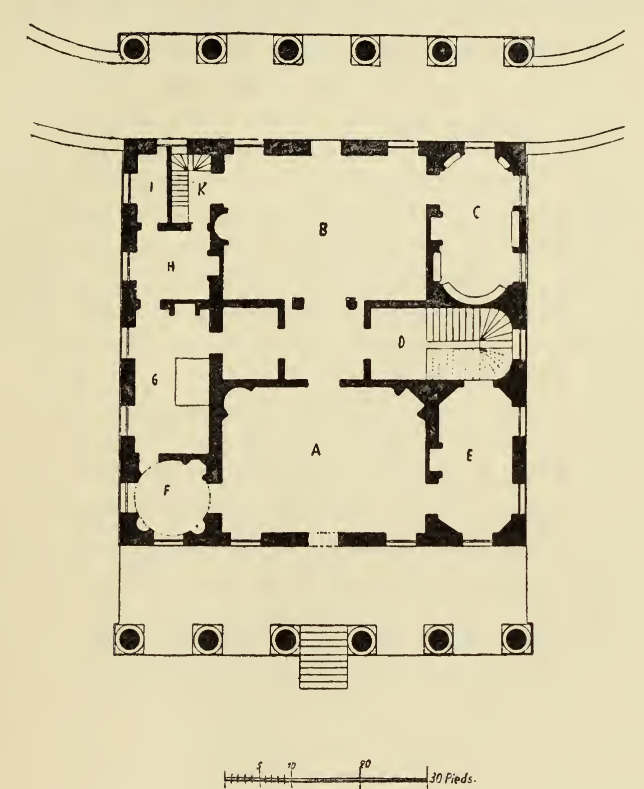


Abb. 5. Grundriss des Baues bei Mainz, nach Stieglitz. (Zu S. 62.)

senen Portals ist natürlich im neuen Geiste gehalten. Eine neue Hülle schliesst den wenig veränderten alten Kern ein.

Stieglitz berichtet von einem Bau nahe bei Mainz,[2] der in

[1] Siehe die genaue Beschreibung des Schlosses von Rode: Beschreibung des fürstl. Anhalt-Dessau'schen Landhauses zu Wörlitz 1788. Nach Rode wurde der Bau am 22. März 1773 geweiht.

[2] Zeichnungen aus der schönen Baukunst 1798. Pl. 43 und 44. Der Bau stammt von einem Franzosen.

seinem Aeussern thatsächlich wie ein griechischer Tempel aussieht; (Abbildung 4) aber sein Inneres ist ausgezeichnet disponiert und bietet alle Bequemlichkeiten (Abbildung 5).

Das Gartengebäude, welches der grossherzogliche Badische Ober-Baudirektor Friedrich Weinbrenner für die Markgräfin Amalie zu Baden in einem englischen Garten zu Karlsruhe projektierte, präsentiert sich in der Fassade ebenfalls wie ein kleiner griechischer Tempel, allein der Architekt hat es verstanden, diese antike Hülle mit den Wohnbedürfnissen moderner Menschen in Einklang zu bringen. Der Bau ist als dreiflügelige Anlage gedacht, bei welcher die Seitenflügel für Küche, Dienerzimmer, Ställe und Remisen dienen, während das Hauptgebäude, gegen den Garten, Schlafzimmer, Arbeits- und Spielzimmer sehr gut um einen Mittelsaal mit Oberlicht gruppiert enthält und überdies durch eine umlaufende Terrasse mit dem Park in Verbindung gebracht ist.

Weinbrenner musste auf die Ausführung dieses Projektes verzichten und das Gebäude in einfacherer, aber ähnlicher Weise durchführen, wozu er nicht wegen der äusseren Gestalt des Baues, sondern wegen der Kostspieligkeit veranlasst wurde.

Wie sehr übrigens einzelne, besonders von französischen Architekten gepflegte Ideen trotz aller antiken Bestrebungen noch fortlebten, beweist die Notiz von Weinbrenner, das Wohngebäude sei so gestellt, dass der Haupteingang gegen die Amalienstrasse [1] gehe, welche bis an das Mühlburger Stadtthor in gerader Linie zieht, und dass, obgleich der Garten zwischen Wohngebäuden liegt, man doch bedacht war, eine hübsche Vedute vom Gesellschaftshaus auf Kirchtürme, Dörfer und einen Teil des Schwarzwaldgebirges zu erhalten. [2]

Auch Schinkel hat den Wert einer hübschen Vedute nicht unterschätzt. Man nehme z. B. den Entwurf für Charlottenhof bei Potsdam. Der Blick vom Mittelsalon fällt auf eine Terrasse, auf der die bekannte Kaskade nicht fehlt und die mit einer mächtigen halbrunden, baldachinüberwölbten Bank abschliesst. Und damit die Aussicht nicht durch den Schornstein der für

---

[1] Welche zu Ehren der Markgräfin angelegt wurde.

[2] Garten Gebäude der Frau Markgräfin Amalie zu Baden, entworfen und ausgeführt von Friedrich Weinbrenner. Karlsruhe 1830.

die Wasserkünste nötigen Dampfmaschine verunstaltet werde, ist derselbe als ein hoher, mit Reliefs gezierter Kandelaber behandelt.

Würde uns nicht der Portikus mit vier schweren dorischen Säulen die Zeit der Erbauung untrüglich vor Augen führen, so wären wir wohl geneigt, in Charlottenhof eine Schöpfung à la Amalienburg oder Falkenlust zu erblicken, denn die Innendisposition ist ganz im Geiste der Zeit jener Bauten gehalten. Die notwendigen Wirtschaftsräume sind mit grossem Geschick in ein tiefliegendes und doch genügend beleuchtetes Erdgeschoss verlegt, das in der Hauptfront gar nicht sichtbar wird, und im Hauptgeschoss sind Schlaf- und Wohnzimmer, Kabinette und Garderoben geschickt um den Mittelsalon gruppiert.[1]

Seine weiteren Entwürfe für ein Landhaus in Charlottenhof bei Sanssouci sind, wie er selbst sagt, veranlasst, «um einen Gedanken zu einer gemächlichen Wohnung in antikem Styl auszuführen» und daher auch nur als interessante Rekonstruktionsversuche antiker Ideen aufzufassen.[2]

Wie Schinkel trotz aller Reminiszenzen aus der Antike und der italienischen Renaissance auf eine gute Innendisposition bedacht war, demonstriert trefflich der Entwurf für das freistehende Schloss zu Krzescowice für den Grafen Potocki.[3] Er schuf eine geschlossene Hofanlage und teilte den Hof überdies durch eine Gallerie, die als Kommunikationsmittel keineswegs zu unterschätzen ist, aber den Hof nicht heller machte. Der Autor empfand dies sehr gut und legte daher, besonders in der Hauptetage, alle Vorzimmer, Passagen und minder wichtigen Räume gegen die Höfe und sorgte hiedurch für eine ausgezeichnete Verbindung der Hauptgemächer, welche gegen die Fensterseiten disponiert sind.

Bisweilen greift man auch auf ältere Bauten der italienischen Renaissance zurück, (Palladio) dann erfordert die starke Betonung der Tiefenaxe die Anlage eines Mittelraumes mit reinem Oberlicht.[4]

---

[1] Sammlung architect. Entwürfe von C. F. Schinkel. Neue Ausgabe 1841—43. Erste Lieferung Nr. 1—6.

[2] 20. Lieferung, Nr. 119, 120.

[3] 8. Lieferung Nr. 43—48.

[4] Stieglitz, l. c. Tafel 76.

Aber auch hiedurch war nur eine kleine Verschiebung der Grundrissdisposition gegeben, da sich auch hier die Kunst, kleine und grosse Gemächer geschickt zu verbinden deutlich äussert.

Eine weitgehendere Verschiebung der Grundrissdisposition zeigt das schlossartige Landhaus Rosenstein bei Stuttgart, das König Wilhelm von Württemberg von 1824—1829 durch den

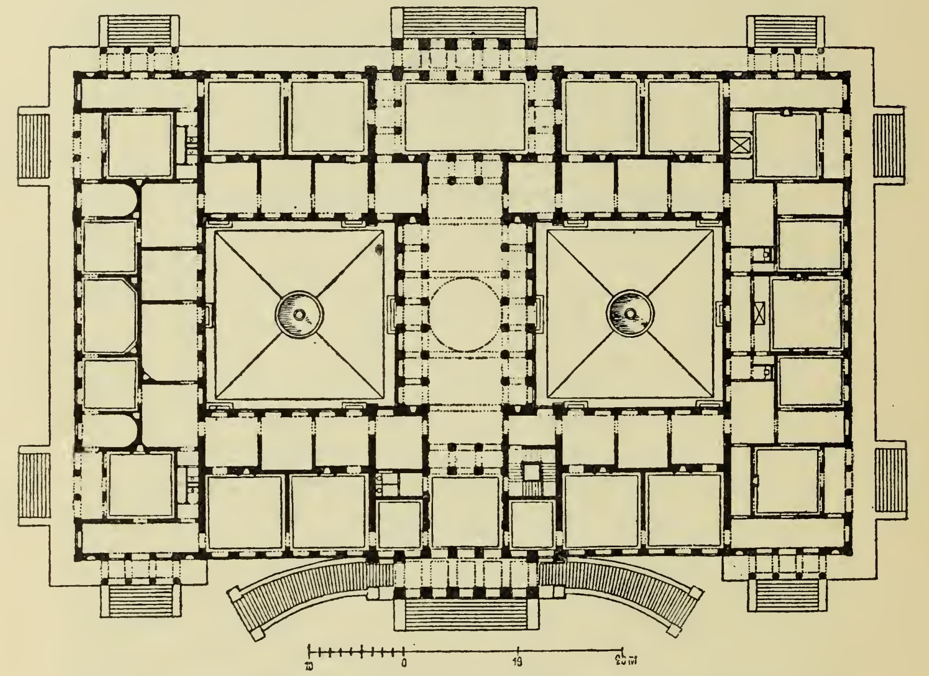


Abb. 6. Landhaus Rosenstein bei Stuttgart. Grundriss. (Aus Leins: Hoflager des Württembergischen Regentenhauses.)

Hofbaumeister Salucci aus Mantua errichten liess.[1] Der Grundriss ist ein langes Rechteck mit zwei Höfen. An Stelle der Gänge, die im altgriechischen Hause die Höfe verbanden, ist hier der Hauptsaal getreten; die übrigen Gemächer sind natürlich im modernen Sinn verbunden und angelegt (Abbildung 6). Das Aeussere bietet den Säulenportikus in dreifacher Auflage

[1] Leins, «Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses», S. 73.

und auch die Höhe des Schlosses (ein Stockwerk) ist im antiken Geiste gehalten.

Diese und andre Beispiele zeigen, dass die Bauten dieser Periode sich weniger durch die Innendisposition als vielmehr durch die Hülle von jenen der früheren Zeit scheiden. Nur in einer Beziehung besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen den Werken beider Perioden: in der Verbindung von Park und Schloss. Man kennt die malerischen Veduten, welche durch die mächtigen Parkavenuen trotz ihrer Geradlinigkeit in Verbindung mit dem Bau geschaffen werden konnten. Ein französischer Park ohne Schloss ist eine undenkbare Vorstellung; das Auge sucht unwillkürlich zwischen den Baumgängen die bewegten hellen Flächen der Fassaden, und umgekehrt, wie rege sich das Bedürfnis nach einem abschliessenden Garten auch bei den grösseren Hotels geltend machte, beweisen die zahlreichen derartigen Anlagen in Paris aus den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts.

Während der Garten dieser Zeit also eine mechanische Funktion erfüllte, sollte dagegen der Park des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine geistige Rolle spielen; er hatte die Aufgabe, sentimentale, historische Empfindungen zu erregen, den Besucher durch die Betrachtung exotischer Gebäude in eine fremde Welt zu versetzen. Ein gutes Beispiel für einen derartigen Garten bietet der englische Park bei dem Schlosse Hohenheim.[1] Da finden sich die Trojanische Säule, ein englischer Kaufladen, die Ruinen eines römischen Bades, eine Meierei, das Grabmal des Cestius, ein Tempel der Flora, ein kleines Schweizerhaus, ein amerikanischer Garten, eine Köhlerhütte mit Bibliothek, eine Moschee mit einem Gärtchen für Gold und Silberfasanen, die Bäder des Diocletian, eine Grotte und dergl. Die Theorie der Gartenkunst von Hirschfeld, 1779—1785 gibt uns ein gutes Bild von dem Denken und Fühlen dieser Zeit auf dem Gebiete der Parkanlagen; man beachte die oft wiederholte otahaitische Hütte.

[1] Im Jahre 1795 schon beendet, da V. Heideloff in diesem Jahre einen Plan von dem Garten herausgab. Leins, «Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses», S. 70.

Palais-Anlagen.

Zu den interessantesten Gebilden der deutschen Architektur gehören die Niederlassungen, welche sich die Aristokraten seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den grösseren Städten schaffen. Sie finden sich naturgemäss besonders zahlreich in jenen Orten, wo sich der Hof dauernd oder zeitweilig aufhielt, und stehen als Behausung eines vornehmen Mannes mit dem Palazzo und dem pariser Hotel in gleicher Linie. Mit beiden verbindet sie nicht bloss die Funktion, welche sie zu erfüllen haben, sondern sehr häufig auch die Lage in einer engen Strasse.

Mit der Lage des Palais ist auch das Verhältnis desselben zur fürstlichen Residenz gegeben, die sich auch in der Stadt wenigstens durch Schaffung eines grösseren oder kleineren freien Platzes, — soferne eine krönende Situation nicht möglich ist, — von der Häusermenge loslöst und eine dominierende Stellung einnimmt.

Will man den Anblick eines Bauwerks geniessen, so lege man die Lupe zur Seite und betrachte dasselbe nicht als Miniatur; der Bau als Einzelwerk kann niemals gewürdigt werden, wenn, — wie so häufig, — der nötige Distanzpunkt nicht einzunehmen ist. Man denke, welchen Genuss die Via Garibaldi in Genua, wo sich Palast an Palast reiht, bieten könnte, wenn sie dreimal so breit wäre als heute; oder man vergegenwärtige sich den Eindruck der Fassade des Palazzo Farnese, wenn das Gebäude in einer engen Strasse aufgebaut wäre.

Einen freien Raum zu schaffen, liegt jedoch selten in der Macht des Bauherrn und seines Architekten; man arbeitet mit

gegebenen Grössen, Utilität und Konvenienz treten dem freien Walten der schöpferischen Kraft in den Weg.[1]

Es wäre eine dankbare Aufgabe, zu untersuchen, wie die Künstler verschiedener Völker und Zeiten die Aufgabe lösten, den Palast eines vornehmen Mannes, — nicht eines Potentaten, — in die umgebende Stadt zu stellen, soferne sie mit idealen Verhältnissen arbeiten konnten. Natürlich könnten nur theoretische Andeutungen Auskunft geben, da die Form der wirklich durchgeführten Bauwerke von äusseren Gründen bestimmt ist und durch spätere Zubauten der ursprüngliche Plan meist verschwindet.

Eine Frage, die bei allen modernen, bau-ästhetischen Betrachtungen über Einzelschöpfungen vergangener Zeiten nicht unerörtert bleiben dürfte und die für tiefere Erkenntnis künstlerischer und sozialer Interessen früherer Jahrhunderte von eminenter Bedeutung ist.

Wenn es nun auch dem vornehmen Bauherrn nicht möglich ist, sich einen freien Raum um seinen Wohnsitz zu schaffen, so liegt es doch in seiner Macht, den Fleck Erde, welcher sein Eigentum ist, durch eine bestimmte Form des Hauses so zu gestalten, dass er für sich allein dasteht, wenn er auch nicht ganz auf den Zusammenhang mit den Stadtbewohnern verzichtet. Soll diese Aufgabe erfüllt werden, so wird sich eine kleine Dosis Festungscharakter naturgemäss auch dann noch ergeben, wenn auch Schutz- und Trutzgedanken schon längst verraucht sind.

Man nehme es nicht als Konservativismus, wenn die Epigonen der florentiner Gewaltherren immer wieder die viereckige Hofanlage, als deren Typus der Palazzo Strozzi gelten kann, aufnahmen; und wenn die Franzosen immer wieder den dreiflügeligen Bau mit niedrigem Mauerabschluss, welchen das Hotel Cluny vertritt, verwendeten. Beide Vorbilder sind nur Grundsysteme, die in der mannigfachsten Weise variiert wurden. Der italienische Palast streift im Laufe der Zeiten nicht nur den düsteren Charakter des Aussenbildes ab und wird in der

[1] Persönlichkeiten wie Wallenstein, der in Prag einen kleinen Stadtteil dem Erdboden gleich machte, um sich einen Sitz zu schaffen, bilden eine Ausnahme und treten durch ihre Macht einem Fürsten nahe.

Fassade das tonangebende Weltenmuster, sondern er strebt auch durch Säulengänge, Loggien, Zahl und Grösse der Lichtöffnungen[1] den sozialen Verhältnissen sich anzupassen. Die Innendisposition verändert sich natürlich ebenfalls mit der Zeit, aber das Grundschema, die geschlossene Hofanlage, wirkt fort.

Der Typus des Hotel Cluny — durch den Mauerabschluss, der eine vollständige Absperrung und Loslösung von der Aussenwelt gestattet, noch festungsartiger in der Wirkung — war, wie früher erwähnt,[2] noch modulationsfähiger und ermöglichte überdies durch seine niedrige Höhenachse eine innigere Verbindung mit einem Garten, als dies beim italienischen Palast möglich war, soferne es die Raumverhältnisse gestatteten; ja die Innendisposition war später[3] sogar von der Idee geleitet, dass ein Stück Park nach rückwärts mit dem Vorderhofe ein Pendant bilde. Somit kommt das französische Hotel, abgesehen von seinem bekannten Anpassungsvermögen für höhere Wünsche der Bequemlichkeit, auch einem erhöhten Naturbedürfnis entgegen. Nur ist die Fläche des Hauses, welche sich der Dekorationslust erfreut, von der Strasse abgewendet und dadurch ist dasselbe für den Gesamttypus der Stadt fast ebenso irrelevant, wie der Palazzo massgebend und ausprägend.

Als sich in Deutschland das Bedürfnis nach Palästen seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer fühlbarer machte, war es nicht möglich, an heimische Typen anzuknüpfen und daher naheliegend, auf die fremden Vorbilder zurückzugreifen. Als sich z. B. Graf Johann Humbert Czernin um das Jahr 1669 entschloss, in Prag am Hradschin einen prächtigen Wohnsitz zu erbauen, da kopierte er mit demselben einen italienischen Palast, auf den er schliesslich auch dann hätte zurückkommen müssen, wenn er nicht einen Francesco Caratti und einen Domenico Egidius Rossi als Bauleiter beschäftigt haben würde.[4]

Das Palais Czernin eröffnet eine ganze Reihe von Stadtsitzen des böhmischen Hochadels; Italiener und naturalisierte

---

[1] Venetianische Paläste.
[2] Beim Schlossbau.
[3] Im 17. und 18. Jahrh.
[4] «Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer» von Hugo Schmerber, S. 12.

Nachkommen derselben bauen im Verein mit deutschen Meistern verschiedener Befähigung eine ganze Stadt von Palästen. Es sind immer wieder geschlossene Hofanlagen, oft versteckt und eingeklemmt zwischen alten Bürgerhäusern, wie Palais Morzin und Thun in der bergigen Spornergasse, seltener an einen offenen Platz gerückt, wie z. B. das Palais Golz, jetzt Kinsky, am Altstädter Ring. Die ganzen Anlagen verraten ebensowenig Licht- und Luftbedürfnis, wie die Palazzi von Vicenza oder Genua, wobei keineswegs immer ein bedeutender Raummangel eine zwingende Notwendigkeit bildete. Man nehme den Hofraum des Palais Clam Gallas [1] oder die Doppelhöfe der Palais Golz und Sylva Tarouca und bedenke, was sich hätte schaffen lassen, wenn die unumstössliche Forderung der italienischen Architektur, die Fassade an die Strasse zu stellen, nicht hätte stets befolgt werden müssen. Aehnlich steht die Sache in Wien. Mächtige Hofanlagen sind an der Tagesordnung, Beispiele dafür finden sich im Palais Trautson [2] und Kinsky-Daun; [3] desgleichen sind Einbauten in enge Strassen nicht selten, wie das Palais des Prinzen Eugen (jetzt Finanzministerium) in der Himmelpfortgasse. Immer wieder rückt die Fassade so gut wie in Prag oder München auch in Wien als ein prächtiges Dekorationsstück an die Strasse. Am Aussenbild reflektiert sich eine Schaffensfreude all' der grossen und kleinen Künstler, die zwar stets mit den Elementen vergangener und gleichzeitiger Tage aus Italien und Frankreich arbeitet, jede Phase der Linienführung, die dort gerade Mode war, kopiert, aber dennoch so heiter jedes Detail umgestaltet und so ungezwungen die heterogensten Dinge verbindet, dass sie als eine charakteristische Note der deutschen Kunst zu erfassen und zu schätzen ist. Deutschland hat — so weit ich mich orientieren konnte — den Ruhm, mit den Fassaden einzelner Paläste die höchste Steigerung der Dekorationsfreude erzielt zu haben. Die Fassaden eines Palais Preysing [4]

---

[1] Eine Schöpfung von Fischer von Erlach.

[2] 1710 von Fischer v. Erlach. Siehe Ilg, «Die Fischer v. Erlach», S. 498-505.

[3] Niemann, «Palast-Bauten des Barockstils».

[4] Von Effner 1727-1734 erbaut. Siehe Trautmann, «Der kurfürstliche Hofbaumeister Franz Cuvillies d. Ae.» Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, 1895, Nr. 6.

in München oder Kinsky-Daun in Wien oder Golz in Prag übertreffen durch ihren Dekorationsreichtum noch das Aussenbild des Palazzo Carignano in Turin und wären am ehesten mit jenem des Palazzo Bonagia in Palermo[1] (via Alloro 48) zu vergleichen. Und wenn man von den Details absieht und diese deutschen Fassaden als Prunkstücke auffasst, dann möchte man an einen verwandten Zug der spanischen Architektur denken und sich des grossartigen Portalstückes vom Palacio San Telmo[2] in Sevilla erinnern.

Und dass diese Freude an geschmückten Palastfassaden in Deutschland keine kurzlebige war, beweist das reich gezierte Aussenbild des Palastes, welchen sich die Grafen Kaunitz durch den Baumeister Schmid in Prag (Kleinseite, Brückengasse) um das Jahr 1775 errichten liessen.[3]

Und die Innendisposition? Wie wenig Wert man auf das Milieu legte, habe ich schon angedeutet. Eine so feinsinnige Bemerkung, wie sie J. F. Blondel gelegentlich der Besprechung des Grundrisses des Hôtel de Toulouse macht, wo er bedauert, dass durch den Mangel eines Fensters der Blick von der salle des rois auf die Statue Louis XIV. unmöglich gemacht sei, ist von einem deutschen Architekten nicht zu erwarten.[4] Es fehlt den deutschen Baumeistern dieser Zeit sehr häufig das Gefühl für den Begriff «Vedute», sonst hätten sie es doch auch verstehen müssen, das oft geübte Kunststück, den Park in eine richtige Verbindung mit dem Schloss zu bringen, auch für andere Gelegenheiten zu transponieren.

Dagegen hielten es die deutschen Architekten für ihre Pflicht, die grossartigen Vestibüle und Treppenanlagen, welche in den Residenzschlössern so trefflich mit den Prunkgemächern

---

[1] Leider konnte ich über diesen Palast, heute als Schule dienend, keine näheren Daten erfahren.

[2] Ursprünglich war das Palais ein Kolleg, zu dem schon 1682 der Grundstein gelegt worden ist, gebaut wurde an demselben bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Als Meister bei dem Bau waren Leonardo de Figueroa, Matias de Figueroa und Antonio Matias de Figueroa thätig. Siehe «Notizias de los Arquitectos y Arquitectura por Cean Bermudez», IV, 74/75. Später ging das Kolleg in den Besitz der Herzoge de Montpensier über. Vergl. «Guia Artistica di Sevilla» por José Gestoso y Pérez, S. 309.

[3] Siehe «Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer» von Hugo Schmerber, S. 57.

[4] J. F. Blondel, «Architecture française», III. Band. S. 28.

harmonierten, auch in den Palais anzubringen, wo man doch mit beschränkteren Raummitteln operierte. Dafür bieten die grossartigen Stiegenanlagen des Palais Trautson in Wien (jetzt Palast der ungarischen Leibgarde, Hofstallstrasse) ein bezeichnendes Exempel; die Hauptstiege geht durch die ganze Höhe des Palastes und okkupiert einen Raum von vier Fensterachsen in der Fassade, fast ein Drittel des Baues; ähnlich beim Palast Prinz Eugen, jetzt Finanzministerium (Himmelpfortgasse). Eine grössere Ausgestaltung dieses Teiles durfte selbst dann nicht fehlen, wenn auch keine übermässige Raumfülle vorhanden war, wie beim Palais Kinsky-Daun in Wien oder Sylva Tarouca[1] in Prag.

An ausgedehnten Vestibülen mit und ohne Säulenstellungen ist kein Mangel, es genügt auf das Palais Thun in Prag, Spornergasse, das Winterpalais Liechtenstein oder das Palais Prinz Eugen in Wien zu verweisen.

Am grossartigsten vielleicht sind die Repräsentationsräume im Sommerpalais Liechtenstein in Wien durchgeführt, wo das riesige Vestibüle, dessen Decke auf Pfeilern ruht, und die beiden Treppen nur wenig Raum im Erdgeschoss übrig lassen, und wo der grosse Prunksaal der Hauptetage mit seinen mächtigen Halbsäulen das Gepräge des Schlosses ergänzt.

Diesen Typus könnte man bezüglich der Innendisposition als ein Extrem auffassen, von welchem immer bequemer angeordnete Palais bis zu jenen Anlagen hinüberleiten, welche mit dem Raffinement eines französischen Hotels eingerichtet sind und sich auch in der allgemeinen Grundrissform an diese anlehnen. Für solche Uebergangsstadien könnte vor allem das Palais Kinsky-Daun in Wien zitiert werden, wo die Lage des ovalen Salons mit Hofaussicht und die Verbindung der Flügelzimmer durch Gänge hinter den Zimmern gerade keine sehr glückliche genannt werden kann.[2]

Bedeutend besser disponiert sind einige münchner Palais,

---

[1] An dem Palais arbeitete Kilian Ignaz Dintzenhofer um 1749. «Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer», S. 45.

[2] Vergl. «Palast-Bauten des Barockstils» von G. Niemann, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1882, wo der Grundriss abgebildet ist, und die Publikation von Ilg, «Palais Kinsky», Wien 1894.

welche François Cuvillies d. Ae. geschaffen hat. Man möchte naturgemäss erwarten, dass ein Mann, der jahrelang in Paris gearbeitet hatte, bei seiner Thätigkeit in München die französischen Eindrücke voll zum Ausdruck bringen würde; aber die münchener Luft war so sehr von italienischen Einflüssen erfüllt, dass der Franzose sowohl diesen, als der deutschen Vorliebe für geschmückte Fassaden gerecht werden musste, und interessante Kompromiss-Gebilde daraus entstanden sind.[1] Das Palais des Grafen von Piosasque de Non[2] ist eine geschlossene Hofanlage, aber der Baumeister verstand es trotzdem durch Treppen, Wendelstiegen, Vestibüle und Vorräume eine gute Kommunikation durchzuführen. Vielleicht noch besser ist es ihm bei dem erzbischöflichen Palais gelungen, seine Kenntnisse zu verwerten, obgleich er auch hier mit einem Einbau operieren musste.[3]

Wie Cuvillies der deutschen Vorliebe für verzierte Fassaden Rechnung trug, demonstriert das Aeussere des Palais Piosasque de Non. Er verwendet zwar nur französische Details, wie Stichbogenfenster, Konsolen, Trophäen — doch ist alles weit mehr geziert, als es gewöhnlich in Paris der Fall war: man beachte besonders die Verzierungen der Fenster der dritten Etage.[4]

Eine Gruppe von Anlagen, welche wohl die dreiflügelige Form des pariser Hotels rezipieren und manches Detail bringen, ohne das Vorbild zu erreichen, möge das Palais des Prinzen Heinrich (jetzt Universität) in Berlin illustrieren.[5] Die Form des Baues und die Disposition der Küchen und Wirtschaftsräume im Erdgeschoss des rechten Seitenflügels, sowie die Verwendung eines Nebengebäudes, das sich an den linken Seitenflügel anschliesst, als Stallung[6] verraten, dass die leitenden Architekten französische Bauetiquette studiert hatten, während die schlechte

---

[1] Vergl. «Der kurfürstliche Hofbaumeister Franz Cuviliès d. Ae. und sein Schaffen in Altbayern.» Aufsatz von Dr. Karl Trautmann. Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, 1895, Heft 6—9.

[2] Siehe die Grundrisse bei Trautmann.

[3] Grundriss bei Trautmann.

[4] Fassade bei Gurlitt, «Geschichte des Barockstils in Deutschland», Fig. 153, S. 453.

[5] Der Bau war 1753 resp. 1766 (Innenausstattung) beendet. Die Bauleitung hatte Joh. Boumann d. Ae. und Chr. Ludwig Hildebrand in Händen. Borrmann, «Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin», S. 375, Fig. 54, Grundriss.

[6] Dieses Nebengebäude ist heute beseitigt.

Verbindung der fast gleich gross geformten Gemächer im Hauptbau diesem Gedanken widerspricht.

Eine vollkommene Imitation der pariser Grundrisslösung bietet das Sommerpalais Schwarzenberg in Wien. Es sind nicht nur alle Räume gegeben, welche das vornehme Leben des

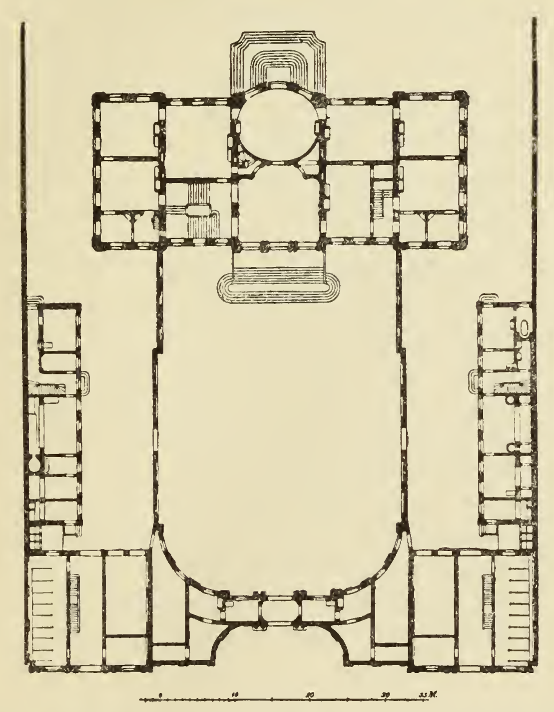


Abb. 7. Grundriss des Prinz Albrecht-Palais vor dem Umbau durch Schinkel. (Aus Borrmann: Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin.) (Zu S. 74.)

18. Jahrhunderts erforderte, wie Saal, Salons, Gallerie und Kabinette, sondern es sind auch alle diese Gemächer so geschickt disponiert, dass das Palais auch im Faubourg St. Germain mit Ehren bestehen könnte.[1] Nur die Fassade ist den italienischen Palazzi entlehnt und somit wieder eine der interessanten Zwitterbildungen geschaffen, von denen in der Einleitung die Rede war.

[1] Vergl. Ilg, «Das Palais Schwarzenberg», wo auch der Grundriss gegeben ist. Dort ist als Zeit des Baues 1697—1715 angegeben.

Schliesslich fehlt es auch nicht an Beispielen von Palästen, die sich auch im Aussenbild fast ganz an die französischen Vorbilder anlehnen. Hier wäre das Palais des Prinzen Albrecht in Berlin [1] zu nennen, welches der refugié Baron Vernezobre de Laurieux gegründet und 1739 beendet hat.[2] Sieht man von dem späteren Umbau durch Schinkel ab, so bietet es ganz den Typus eines eleganten pariser Hotels aus den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts dar. «Es bestand aus einem Hauptbau, der in den Garten hinein gebaut war und aus zwei nach der Strasse vorspringenden Flügelbauten mit Stallungen, Dienstwohnungen und Wirtschaftsräumen, welche durch hohe Blendmauern verdeckt und von dem offenen Vorhof getrennt waren. Das Hauptgebäude enthielt in der Mitte das Vestibüle, dahinter den ovalen Saal, der mit dem Park durch eine Freitreppe verbunden war.» (Abbildung 7.) Dass die Zimmer eine ausgezeichnete Kommunikation aufweisen, brauchte nicht besonders erwähnt zu werden. Nach Borrmann kommt auch in der Fassade der französische Einfluss voll zum Ausdruck, nur vermochte der Erbauer es nicht übers Herz zu bringen, die Verdachungen der Fenster im Mittelrisalit selbständig zu gestalten.

Im Westen Deutschlands trat der französische Einfluss noch stärker hervor. Das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M., welches Robert de Cotte entwarf und das von dem kurpfälzischen Hofbaumeister Hauberat ausgeführt wurde, ist natürlich eine französische Hotelanlage zwischen Hof und Garten.[3] Strassburg ist selbstverständlich reich an solchen in französischem Geiste komponierten Anlagen; es sei bloss das ehemalige bischöfliche Schloss und das Statthalterpalais genannt.[4]

Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts widmen natürlich auch dem Wohnsitz der Aristokraten ihre Aufmerksamkeit und ihre Studien. Zwar haben nicht alle ihre Entwürfe einen so klar ausgesprochenen Charakter, dass man sie direkt als französisch oder italienisch bezeichnen könnte, allein man kann

---

1 Wilhelmstrasse 102 in der Achse der Kochstrasse gelegen.

2 Borrmann, «Bau- und Kunstdenkmale Berlin», S. 307.

3 Gütige Mitteilung von Prof. F. Luthmer in Frankfurt a. M.

4 Vergl. «Strassburg und seine Bauten», herausgegeben vom Ingenieur- und Architekten-Verein Strassburg, 1894. Fig. 235, Facsimile des Originalgrundrisses; Fig. 254, Facsimile des Original-Grundrisses.

dennoch Etappen der immer stärkeren Anlehnung an pariser Vorbilder aufstellen.

P. Decker[1] gibt den Grundriss eines Gebäudes für einen vornehmen Staatsminister und entwirft einen geschlossenen Säulenhof mit einer Fontaine im Zentrum. Ein mächtiges Vestibüle und zwei grosse Freitreppen fehlen natürlich nicht, lange Gallerien, die in den Seitenflügeln an der Rückseite laufen — das Gebäude ist freistehend gedacht — sorgen im Verein mit mehreren Treppen für gute Kommunikation. Das Aussenbild arbeitet mit Risaliten, Kuppeln, reich verzierten Lichtöffnungen und mit venetianischen Fensterbildungen im Mittelbau. Ein andrer Autor, J. Sänger,[2] bewegt sich zwar in der Bildung der Fassade sehr willkürlich, wenn man will, sehr originell, aber der Grundriss der mittleren Etage berührt sich in seiner Disposition sehr mit dem corps de logis eines französischen Hotels. Ganz ähnlich ist das Problem von Joh. Rudolph Fäsch[3] gelöst; er gibt ein Palais für einen grossen Herrn. Die Fassade erscheint im Gegensatz zu Sänger verhältnismässig einfach gehalten, die Kommunikation gut durchgeführt, das Gebäude selbst durch eine bedeckte Gallerie mit Kolonnen und eine grosse Freitreppe mit dem Park oder Garten, den der Autor offenbar für nötig hält, in sehr gute Verbindung gebracht.

Weit mehr als die Genannten nähert sich Jean David Steingruber dem französischen Typus; und er spricht auch in der Vorrede zu seiner Architecture civile aus, von welchen Intentionen er geleitet war: «C'est pour cela que j'ai fait ces desseins à heures perdues, et que je m'a accomodé en cela à le gout françois.» Er bestrebt sich auch bei seinem Entwurf eines Hauses für einen vornehmen Mann in der Stadt die französische Innendisposition zu imitieren und die Fassade möglichst einfach zu halten; aber doch kann auch er von dem allgemein geübten Prinzip, die Fassade an die Strasse zu legen nicht abweichen und lässt nach rückwärts zwei kurze Flügel laufen, die einen Hof einschliessen. Für ein Landhaus dagegen em-

[1] Der Civil Bau-Kunst dritter Teil, Tab. H.

[2] Vorstellung einiger Modernen Gebäude zum Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet, Tab. K. und L.

[3] Andrer Versuch seiner architekt. Werke. Erster Theil, Tafel 15—17.

pfiehlt er, die den Hof umgebenden Flügel nach vorne zu legen.

Dass im allgemeinen in Deutschland das Streben der Architekten darauf hinausging, die Grundrissdisposition stets weiter zu vervollkommnen und sich dem allgemeinen Typus der pariser Hotels aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nähern zeigen auch die Entwürfe von Friedrich Christian Schmidt.[1] Plan XXIII z. B. bietet ein freistehendes Haus, zur Wohnung einer reichen und vornehmen Herrschaft bestimmt. Es hat zwei Flügel gegen die Strasse und zwei daran anstossende niedrige Gebäude für Stallungen und Remisen, ein einfaches Eisengitter schliesst die vierte Seite. Die äussere Form imitiert also vollkommen das Vorbild, ja übertrifft sogar das Muster, indem das Eisengitter, — ohne dem Gebäude einen festungsartigen Charakter zu geben, — die Absperrung vollständig symbolisiert.

Natürlich ist die Differenzierung der Gemächer vollständig durchgeführt ; das Souterrain enthält Küchen und Keller, das Erdgeschoss die Räume für hohe und niedere Bediente und die Hauptetage die herrschaftlichen Zimmer. Charakteristischer Weise ist der Mittelraum, obgleich das Palais an einem Garten liegt, nicht für einen Saal bestimmt, sondern dieser wird in einen Seitenflügel verlegt. Mit dem englischen Garten war eben die lange Avenue mit Kaskaden und einem abschliessenden Pavillon verloren gegangen! Audienz-, Gesellschafts-, Wohnzimmer und Kabinette sind natürlich durch Garderoben und Vorzimmer in ausgezeichnete Verbindung gebracht.

Es ergibt sich somit, dass die von den Theoretikern im Laufe eines Jahrhunderts niedergelegten Ideen sich mit den Typen, welche in Deutschland während des 18. Jahrhunderts entstanden sind, vollständig decken.

Das beginnende 19. Jahrhundert war, wie bekannt, emsig bestrebt, etwas Neues auf dem Gebiete der Architektur zu bieten. Wie sich dieser Prozess in der Schlossbaukunst abspielte, ohne den Komfort des Wohnens zu beeinträchtigen, wurde oben dargestellt. Aehnlich gestalten sich die Verhältnisse

---

[1] «Der bürgerliche Baumeister», I. Teil, 1790 erschienen, S. 305.

beim Palaisbau. Es zeigt sich z. B. dass, als Schinkel das Palais des Grafen Redern in Berlin[1] in eine Art Frührenaissance-Palast verwandelte, sich dieser Prozess fast nur an der Fassade abspielte, und die Innendisposition des in französischem Geiste entworfenen Gebäudes bis auf die Schaffung eines Säulenvestibüls und eines Saales, der mit seiner apsisartigen Nische wie eine Kirche wirkt, ziemlich unverändert blieb.[2]

Auch der Entwurf für das Wohnhaus eines begüterten Mannes in Berlin[3] zeigt nur in der Fassade[4] ein Zurückgreifen auf ältere Motive; die Lage und die Innenanordnung benützt die letzten Erfahrungen. Der Bau liegt mit der Breitseite einerseits an der Strasse, andrerseits an einem Garten, der Eingang ist nur durch zwei Gitterthore in der Gartenmauer möglich, die Wirtschaftsräume sind durch den Garten von dem Hauptgebäude vollständig getrennt.

Die Verteilung der Gemächer in die einzelnen Stockwerke und die Kommunikation arbeitet nach dem bewährten Muster. Erwähnenswert ist nur, dass die Gesellschaftsräume nach der Strasse und nicht nach dem Garten blicken, — eine Disposition, die wieder mit der veränderten Gestaltung der Gärten im Zusammenhang steht.

---

[1] Ecke des Pariser Platzes und der Strasse unter den Linden.

[2] «Sammlung architektonischer Entwürfe», von Carl Friedrich Schinkel, Berlin, 1828, Platte 143, 23. Heft.

[3] Es ist so gross angelegt, dass es wohl für einen Aristokraten gedacht ist.

[4] «Sammlung architektonischer Entwürfe», 9. Heft, Platte II. und III. Ausgabe vom Jahre 1828.

Das bürgerliche Wohnhaus.

Während auf dem Gebiete des Schlossbaues das 17. Jahrhundert in Deutschland eingreifende Veränderungen mit sich bringt, zeigt die bauliche Entwicklung des Patrizierhauses in der ersten Hälfte des Säculums keine so mächtigen Veränderungen gegenüber dem 16. Jahrhundert. Die Funktion, welche die ganze Gruppe von Bauten zu erfüllen hat, ist verhältnismässig einfach, und die überlieferte Tradition, sowie die vielfach ungenügenden Mittel hemmen die raschere Entwicklung, wogegen die Erbauer von Schlössern leicht den von auswärts kommenden Anregungen und neuen Einführungen folgen konnten. Es sind reine Zweckbauten, die soweit unter dem Bann und Einfluss lokaler Verhältnisse und Bedürfnisse entstehen, dass sie sich nicht einmal in Bezug auf das Baumaterial frei bewegen können. Dies alles ist bekannt; und es scheint auf den ersten Blick, als wären alle solche Schöpfungen jedes künstlerischen Interesses bar, als wären sie nur der Lokalforschung würdig, die mit Liebe und Sorgfalt die jeweiligen Beziehungen zwischen Bauernhaus und Stadtbehausung zutage fördert, als wäre jeder Landstrich Deutschlands eine Welt für sich, als würden alle diese Bauten entstehen, ohne dass die grossen künstlerischen Strömungen des Jahrhunderts sie berührten.

Und doch fehlt es nicht an grossen gemeinschaftlichen Zügen und man kann Typen feststellen, wenn man sich bemüht, den Blick von bodenständigen Details zu emanzipieren und über die Unterschiede, die das Material bedingt (Holz), hinwegzusehen. Dann verschwindet sogar die grosse Kluft, welche zwischen Nord- und Süddeutschland zu liegen scheint, und das allgemeine Utilitätsprinzip, die gleichen Tendenzen und

die späteren gemeinschaftlichen Einflüsse gestalten das Bild der bürgerlichen Wohnhäuser Deutschlands immer uniformer.

Die Hauptformen des Grundrisses.

Bauten, welche so sehr unter dem Bann der Utilität stehen, wie die Patrizierhäuser, — besonders jene der grösseren Kaufherren, — bieten in ihrem Grundriss ein typisches Bild, das sich überall wiederholte, wo gleiche Bedürfnisse vorlagen und das sich erst änderte, als diese verschwanden. Schon zu Ausgang des Mittelalters hatte man die entsprechende Form für das Problem gefunden, das ein Kaufmannshaus zu lösen hatte. Es sollte einerseits Wohnung bieten für eine einzelne Familie mit grossem Gesinde, andrerseits die Lagerräume für Waren und Stallungen geben und schliesslich möglichst wenig Raum in der Strasse einnehmen. Schwerlich war nun eine bessere Form zu ersinnen, als jene, wo das schmale Vordergebäude mit den Wohnpièecen ein tiefer Hof von den Speichern und Stallungen trennt.

Unter den gegebenen Verhältnissen ist die Idealform damit geschaffen und die schmalen hohen Fronten der Häuser, welche das Bild deutscher Städte prägen, sind eine Konsequenz der Utilität.

Die Form, welche sich unter ganz besonderen Umständen bewährt hat, war so modulationsfähig, dass sie — rein oder variiert — auch unter anderen Lebensverhältnissen verwendet werden konnte. Der Kern dieses Schemas für einen tauglichen Grundriss zeigt sich klar und deutlich in einem Haus zu Nürnberg, Bergstrasse 7, welches vielleicht noch die Anlage des 15. Jahrhunderts ausdrückt.[1] Das Haus (Abbildung 8) besteht aus zwei vollständig getrennten Gebäuden, einem an der Strasse gelegenen Vorderhause und dem durch einen Hof davon gesonderten Hinterhause. Nach einem Umbau (nach dem 15. Jahrhundert) bestand das Vorderhaus im Erdgeschoss aus einer Flur und einem gewölbten Raum, in dem besondere Waren eingelagert werden konnten; die erstere enthielt die Wendeltreppe und in der Ecke einen Aufbau (eine Art Empore) für den diensthabenden

---

[1] Essenwein, «Die romanische und die gothische Baukunst», S. 87 u. f

Handlungsgehilfen, der die ankommenden Güter aufschrieb. Das Hinterhaus war der Länge nach in zwei Teile getrennt; der eine gewölbte, diente etwa als Pferdestall oder zur Einlagerung besonderer Güter, der andre als Durchfahrt nach einem hinteren Hof oder einem Garten. Eine geradarmige Treppe (Entstehungszeit?) führte dort zu den oberen Geschossen empor. Der erste Oberstock im Vorderhaus bestand aus einem Saal gegen die Strasse, welcher vielleicht als Komptoir für den Kaufmann diente. Die Flur davor war in kleinere Räume geteilt; doch stammt diese Teilung vielleicht aus späterer Zeit. Ein fliegender, hölzerner, offener Gang verband die Obergeschosse des Vorder- und Hinterhauses, welch letzteres, — wenn auch nicht ursprünglich — in mehrere Räume geteilt war. Im zweiten Stock des Vorderhauses war die Familienwohnung, das entsprechende Geschoss rückwärts diente als Lagerraum. Im dritten Stockwerk sind in beiden Häusern einzelne Räume angelegt, vorne vielleicht für die Kinder der Familie, rückwärts für das Personal.

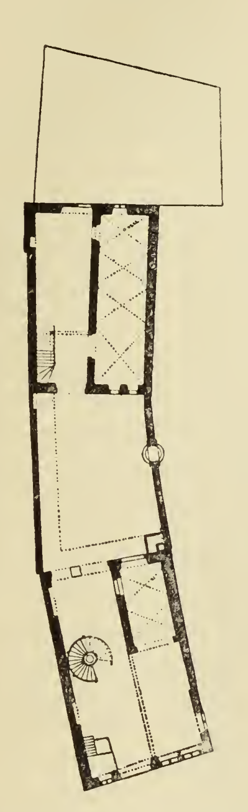
Dass wir es hier nicht mit einer Lokalbildung zu thun haben, sondern mit einem Typus, welchen das Bedürfnis bildete, zeigt ein Vergleich mit der Innendisposition des Danziger Kaufmannshauses, das nach Schultz «Danzig und seine Bauten» nach ein und demselben Schema eingerichtet ist.

Der Grundriss des Hauses in der Langgasse Nr. 35 [1] stammt wohl aus dem 16. Jahrhundert; wieder haben wir es mit einem langgestreckten Bau von nur drei Fenstern Front auf die Strasse zu thun. Eine mächtige Hausflur enthält die Stiege; ein gewölbter Raum im Hintergrund öffnet sich mit zwei Eingängen, der eine führt durch einen langen Gang in den Hof und der andre in die Komptoirstube, der noch ein kleines Stübchen beigegeben ist. Ein Seitengebäude verbindet längs des Hofes das Vorderhaus mit dem Hintergebäude, welch letzteres für Stallung und Remise dienen konnte. «Geht das Haus bis zur nächsten Parallelstrasse durch, so wiederholt sich zunächst mit einem Hofe und Seitengebäude die ganze Einrichtung eines zweiten Haupthauses.» [2]

---

[1] Schultz, l. c. Taf. I/8.
[2] Schultz, l. c. S. 4.

Unschwer erkennt man hier eine ähnliche Durchführung des Grundrissgedankens, der in dem früher erwähnten Nürnberger Hause zum Ausdruck kam.



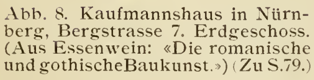


Abb. 8. Kaufmannshaus in Nürnberg, Bergstrasse 7. Erdgeschoss. (Aus Essenwein: «Die romanische und gothische Baukunst.») (Zu S. 79.)

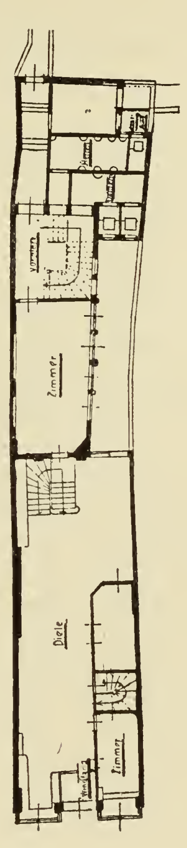


Abb. 9. Haus Langenstrasse 12 in Bremen. Grundriss. (Aus «Bremen u. seine Bauten», hrsg. vom Architekten- u. Ingenieur-Verein. (Zu S. 83.)

Lokale Eigentümlichkeiten, wie die besondere Ausbildung der Hausflur (der «Diele») und die Vorlage des Beischlages, eines Vorbaues von Sandstein und Marmor,[1] zu dem eine Treppe vom Strassenniveau führt, geben hier, wie in Königsberg, Bremen,

[1] Schultz, l. c. S. 3.

Hamburg und Holland, wohl ein verändertes Aussenbild; aber im Grunde genommen ist der Beischlag nur eine Zuthat zu der allgemeinen Form. Erwähnenswert ist dabei nur, dass im alten Danzig der Beischlag die Funktion eines offenen Gartensaales erfüllte, zu welchem Charakter die mächtigen Linden in den Strassen nicht wenig beitrugen.

Wie dieser Raum noch im 18. Jahrhundert als Versammlungsort der Patrizierfamilie diente, zeigt eine Federzeichnung von Chodowiecki, welche auf einer Reise von Berlin nach Danzig entstand.[1]

In anderen Orten, wo sich Beischläge finden, wie Königsberg[2] und Amsterdam, sind sie oft nur kleine Terrassen, zu denen Stufen emporführen; also vielleicht nur entstanden, um das Erdgeschoss so hoch zu legen, dass der Einblick in die unteren Räume unmöglich gemacht war.

Auch das alte Hamburger Kaufmannshaus hat ähnliche Funktionen zu erfüllen wie jenes zu Danzig und Nürnberg und bewegt sich daher im gleichen Schema; nur nähert es sich naturgemäss mit der Betonung der Diele mehr dem ersten als dem zweiten Typus.[3] Speicher und Wohnpiècen sollten wieder verbunden und durch den Hof gesondert sein, so entsteht wieder das lange, schmale Haus, dessen Vorderhaus durch ein Seitengebäude im Hof mit dem Hintergebäude verbunden ist.

Das vordere Gebäude besteht im Erdgeschoss aus einem Gang zwischen den Zibürken und dem Komptoir, der zur Diele führt. Diese stellt den Raum dar, der als Geschäftsort und Festsaal hier wie in Danzig und Bremen und in Norddeutschland auch anderwärts eine besondere Ausbildung erfuhr und schon durch seine Höhe ($1^1/_2$—2 Stock) die Funktion der gewöhnlichen Hausflur überschritt. Es wird sich übrigens später zeigen, dass auch der Süden Deutschlands jenen Raum besonders kultivierte. Die Zibürken, der Raum, wo ein Aufseher die Aus- und Eingehenden beobachtete, ist dasselbe, wie die Empore im Flur

---

[1] Schultz, l. c. S. 4.

[2] Siehe «Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen», Heft VII. Königsberg, S. 359. Die Kneiphöfsche Langgasse zeigt eine Reihe von Häusern mit Beischlägen.

[3] «Hamburg und seine Bauten» vom Architekten- und Ingenieur-Verein bei der 9. Wanderversammlung 1890 herausgegeben, S. 547.

des Nürnberger Hauses, die dem gleichen Zwecke diente. Das früher erwähnte Seitengebäude, das den Vorderflügel mit dem rückwärtigen Speicher verband, enthielt in den verschiedenen Stockwerken Prunkzimmer, Schlafzimmer für Kinder oder Gehilfen oder auch Warenlager, während in dem ersten Stockwerk des Vorderhauses das Wohn- oder Prunkzimmer, im zweiten Geschoss das Schlafzimmer lag.

Grenzte das Haus nicht an ein Fleth und lag hinter dem rückwärtigen Trakt noch ein Garten, dann wurde das Hinterhaus das eigentliche Wohnhaus und das Strassengebäude blieb Geschäftsraum.[1]

Ich bin in diesen Ausführungen der Beschreibung in dem früher zitierten Buch «Hamburg und seine Bauten» gefolgt, obgleich dort der Typus des Hauses ganz allgemein und ohne Zeitbestimmung gegeben ist, da die Uebereinstimmung mit Danzig und Bremen so offenkundig erscheint, dass ein weitgehender Irrtum nicht gut anzunehmen ist.

Bremen zeigt den gleichen Typus des langen schmalen Hauses, nur fehlt hier bisweilen das Bedürfnis für einen rückwärtigen Hofflügel, da bis in das 17. Jahrhundert die Gewohnheit herrschte, die oberen Geschosse für Lagerzwecke zu verwenden, was sich auch nach aussen durch Anlage kleinerer Fenster dokumentiert.[2] Den Typus, der dem hamburgischen Hause sich nähert, also hinter einem schmalen Hof noch einen Flügel zeigt, demonstriert das «Essighaus», Langenstrasse 12 (Abbildung 9), welches auf seiner Fassade die Inschrift 1618 zeigt,[3] aber heute vollständig umgebaut ist. Da man, wie erwähnt, in Bremen die Wohnräume im Parterre und höchstens im Obergeschoss unterbrachte und diese daher oft mit indirektem Licht (von der Diele) erleuchtet waren, so war hier das Bedürfnis nach einem luftigen und lichten Fleckchen im Hause besonders lebhaft. Diesem Mangel halfen ein wenig die sogen. «Ausluchten» ab, erkerartige nur aus dünnen Pfosten und Rahmenwerk bestehende Vorbauten, welche sich direkt über dem Strassengrund

---

[1] Hamburg und seine Bauten, S. 551.

[2] «Bremen und seine Bauten» herausgeg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein Bremen 1900, S. 177.

[3] Bremen und seine Bauten, S. 176 u. S. 194.

erheben.[1] Man erinnere sich, wie sich ein Stück Gesellschaftsleben in Danzig auf dem Beischlag abspielte; der Trieb, ein Stückchen Sonne, wenn auch nicht in freier Luft, zu geniessen, liess den Bremer Bürger die Auslucht schaffen. Eine Mittelstellung zwischen Beischlag und Auslucht nehmen die «Gerämse» ein, wie sie sich noch zu Goethes Jugendzeit in Frankfurt fanden. «Dies waren kleine zierliche Holzlauben, neben den Hausthüren angebracht, mit schmalen Sitzen und holzvergitterten Wänden. Sie dienten als Sitz für Verkäufer oder zum Ausruhen nach des Tages Mühe.»[2]

Die Anlage von Packhöfen in dem hinteren Teil des Grundstückes vollzieht sich in Bremen allgemein erst im 18. Jahrhundert, wodurch die Räume für Wohnzwecke im Vorderhause frei werden, und schon im 17. und später im 18. Jahrhundert verlässt der Kaufmann überhaupt das tiefe, schmale Haus und schafft sich in freierer Umgebung eine niedrige Breitanlage.[3]

Ich habe absichtlich von Nürnberg den Wohnhaustypus über Danzig, Hamburg nach Bremen verfolgt, um zu zeigen, dass sich ein den Bedürfnissen angepasstes Hauptschema an allen Orten entwickelte, ohne dass eine gegenseitige Beeinflussung angenommen zu werden braucht. Wenn Vingboons (Afbeeldsels der voornaemste Gebovwen,[4] Tafel 17/18) ein Gebäude mit einer Front von drei Fenstern entwirft, dann gibt auch er ein schmales Haus, wo der Vorderflügel und der Hinterflügel durch einen Hof getrennt und durch einen Seitengang verbunden sind. Das Vorderhaus besteht aus zwei Räumen, von denen der eine durch die Fenster gegen die Strasse, der andere durch Lichtöffnungen gegen den Hof beleuchtet ist. Da der zweite Raum breiter als der erste ist, so verjüngt sich die Hausflur zum Gang.

In Ulm zeigt das Schadische Haus in der Hirschstrasse[5] wieder eine Variante des bekannten Schemas. Eine gewölbte Flur, flankiert von gewölbten Warenlagern, mündet auf einen

---

[1] Sie finden sich auch in Hannöverisch Münden, Hammeln, Lemgo und Hannover. «Bremen und seine Bauten», S. 178.

[2] «Frankfurt und seine Bauten», S. 69.

[3] «Bremen und seine Bauten», S. 177/178.

[4] Ausgabe von 1648.

[5] Lübke. «Gesch. der Renaissance in Deutschland», 2. Auflage, I, S. 408, Fig. 170.

breiten, rechteckigen Hof, an dessen Langseiten Gallerien zur Kommunikation mit der gewölbten Halle im Hintergrund errichtet sind. An diese stösst noch ein Hof und an letzteren ein Garten. Die Obergeschosse kenne ich leider nicht; jedenfalls kommt das alte Schema, obzwar erweitert, voll zum Ausdruck. Lübke fand auf dem Hause die Jahreszahl 1599.

Ich erwähnte früher, dass auch in Süddeutschland sich die Hausflur bisweilen in einer der «Diele» ähnlichen Weise entwickelte. Als Beispiel diene das Geiselbrecht'sche Haus in Rothenburg an der Tauber, wo sich die Hausflur nach rückwärts verbreitert und — gleichwie in Bremen — Wohnzimmer eingebaut sind, die wohl Seitenlicht haben, aber auch auf Licht und Luft aus der Hausflur angewiesen sind. Ein Ausgang geht auf den Hof, welcher durch ein Hintergebäude für Stallung und Waschküche abgeschlossen ist. Eine mächtige Flur ist auch im Oberstock vorhanden, an die sich gegen die Strasse zwei Räume anlegen. Das erste Geschoss ist durch eine Holzgallerie mit dem Wohnraum im Hintergebäude oberhalb der Stallungen verbunden. Das Haus trägt nach Lübke, «Deutsche Renaissance» [1] die Jahreszahl 1596.

Auch wenn die Strassenfassade breiter wird und die reine Funktion des Kaufmannshauses schwindet, ist das alte Schema noch brauchbar. Die früher geschlossene, als Raum verwendete Hausflur wird zur Durchfahrtshalle, und die flankierenden Räume dienen als Wohnpiècen oder zu Wirtschaftszwecken. Den Hof begrenzt auf der einen Seite ein langgestrecktes, schmales Gebäude, welches die Wendeltreppe enthält, sofern diese nicht in einem besonderen Turm angebracht ist; denn die Holztreppe kann in der jetzt offenen Hausflur nicht mehr so funktionieren wie einst; die fliegenden Holzgallerien werden — dank italienischer Anregungen — zu stolzen Arkadengängen — und wir haben das berühmte Pellerhaus in Nürnberg, das eine ganze Reihe ähnlicher Anlagen glänzend vertritt.

Das schmale Haus, wie wir es in Nürnberg schon zu Ende des 15. Jahrhunderts fanden, verwandelt sich sehr einfach in die ausgedehnte, breite Anlage, sobald die Langseiten des Hofes

---

[1] I/489 u. Fig. 200.

beiderseits mit Gebäuden besetzt werden und so sich vier Flügel um einen Hof gruppieren. Ein Typus, der sich schon früh im Schlossbau und später im deutschen Stadtpalast findet; der durch seine Grösse über das Bedürfnis der Einzelfamilie hinausgehen kann; der sich überall dort entwickeln konnte, wo man nicht durch die Raumverhältnisse der Strasse gezwungen war, die Tiefenaxe auf Kosten der Breite zu betonen;[1] ein Typus, der sich besonders für das freistehende Haus eignete, oder auch für ein an der Strassenecke liegendes, wo wenigstens ein Hofgebäude Seitenlicht genoss; während er weniger für die Einschachtelung in grosse Häuserblocks taugte, wo der verhältnismässig kleine Hof zu wenig Licht für die Hofgebäude bot. Ueberall finden sich Beispiele für diesen Typus, doch fehlen gesicherte Zeitbestimmungen; das einfache Bürgerhaus ist kein gehütetes Kunstwerk, Umbauten und Niederlegungen sind an der Tagesordnung. Wenn das Haus Katharinenstrasse Nr. 26 in Leipzig[2] nicht umgebaut ist, dann demonstriert es als Eckhaus[3] trefflich das geschilderte Musterbeispiel. Um den sehr kleinen Hof, in den die Treppe teilweise vorgebaut ist, gruppieren sich die Räume der vier Flügel, für deren Kommunikation durch eine kleine, den Hof umziehende Gallerie Sorge getragen wird. Die ganze Anlage ist so unbedeutend und so einfach, dass wir nicht an fremde Einflüsse denken müssen; anders liegt die Sache, wenn die Seitengebäude einen mächtigen Hof mit Arkadengallerien umschliessen. In dem von mehrstöckigen Gallerien umgebenen Hof[4] des Fuggerhauses zu Schwaz spricht sich deutlich der Einfluss Italiens aus; das Gebäude tritt aus der bescheidenen Rolle des bürgerlichen Heims hervor und bildet ein Mittelding zwischen diesem und der Behausung des Schlossherrn.

Wenn das Terrain es gestattete, so konnte für die Be-

[1] Man denke an die zwingenden Gründe in Hamburg, wo es galt, die Lage am «Fleth» auszunützen.

[2] «Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen.» Leipzig, 18. Heft, S. 456, gibt 1560 als Erbauungszeit an.

[3] Katharinenstrasse und Brühl.

[4] Riehl, «Kunst an der Brennerstrasse», S. 11 und 23, wo als Entstehungszeit das Ende des 15. Jahrhunderts angegeben ist.

lichtung der Seitengebäude einfach dadurch gesorgt werden, dass der vierte, rückwärts abschliessende Flügel wegfiel; bei genügendem Raum eine praktische und leicht durchführbare Lösung. Aus älterer Zeit ist mir kein Beispiel bekannt; das Haus in Leipzig, Brühl 21 (Goldener Apfel), welches das Schema als Eckhaus zwischen Brühl und der Plauenschen Strasse trefflich demonstriert, stammt wohl aus späterer Zeit, da auf einem Giebel die Jahreszahl 1697 verzeichnet ist.[1]

Bildung der Fassade bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

In dem vorstehenden Abschnitt wurden nur die allgemeinsten Formen des grösseren Bürgerhauses in der Stadt geschildert. Alle die lokalen Eigentümlichkeiten desselben klar zu legen, muss der lokal- und kulturhistorischen Forschung überlassen bleiben, soferne diese Aufgabe bei den so oft veränderten Gebilden der Architektur überhaupt möglich ist. Auch hatten die Ausführungen nur den Zweck zu zeigen, dass alle diese Bauten in ihrem Kern einzig von dem Standpunkt der Utilität geschaffen sind und diesen nur in ihrer Hülle verlassen.

Damit kommen wir zur Bildung der Fassade bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

Es hiesse Binsenwahrheiten vorbringen, über die Zierlust der Deutschen, welche sich in ihren Fassaden im 16. Jahrhundert dokumentiert, noch Worte zu machen. Lübke, Bezold u. a. haben des langen und breiten über dieses Thema gehandelt und die Hauptzüge festgehalten. Das beginnende 17. Jahrhundert bringt keinen Wandel auf diesem Gebiet, ja man hat mit Recht noch eine Steigerung der Dekorationslust konstatiert und dabei auf die Schweifvoluten, welche die Giebel der Dächer zieren und auf die Umrahmungen der Portale und Fenster verwiesen; die Ornamente der letzteren machen den Eindruck, als wären sie aus Teig gebildet, der langsam aus einer schmalen Form gefallen und an der Luft erstarrt wäre. Die Bezeichnung teigartig hält das Weiche, träg Fliessende des Ornaments fest, während der gewöhnliche Ausdruck «Knorpel-

[1] «Kunstdenkmäler Sachsens», Heft 18, S. 470, Fig. 317, 318, 319.

werk», der für diese Formen landläufig ist, mehr das Moment des Erstarrten charakterisiert.

Die Ornamentvorlagen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekunden deutlich die Vorliebe für diese Bildungen. Man betrachte das Neue Compertament Büchlein, von Godfriedt Müller (1621), das Zieratenbuch von M. Friederich Unteutsch, (Stadtschreiner in Frankfurt) um 1650, die Architektur nach antiquitetischer Lehr von Rütger Kassmann (1653 Köln), die Arbeiten von Christoph Feinlin (um 1660) und das Neue Zierratenbuch von Simon Cammermeir (um 1670) in Nürnberg. Mit diesen lassen sich die ähnlichen holländischen Arbeiten vergleichen, z. B. Nieuwe Compartemente getekent door Lutma (Amsterdam 1653) oder die Rahmen von van den Eckhout (1621—74)[1]

Verwendet wird dieses Knorpelwerk vereinigt mit Kartuschen, Beschlagornamenten und phantastischen, volutenartigen Hermen, besonders bei Portalen. Ein gutes Beispiel bietet dafür das bekannte Portal des ehemaligen Ribbeck'schen Hauses in Berlin (Breitestrasse 35) von 1624.[2] Königsberg ist reich an solchen Portalen, ich zitiere jenes[3] des Hauses Nr. 9 in der Polnischen Gasse. Wie das Ornament als Fensterumrahmung verwendet wurde, zeigt das «Essighaus» in Bremen,[4] Langenstrasse 12, wenn es wirklich mit seiner Fassade um 1618 entstand.[5] Diese nur als Belege dienenden Beispiele lassen sich unschwer vermehren; übrigens ist die Vorliebe für derartige Bildungen im Norden grösser als im Süden; in Norddeutschland bieten dafür Grabdenkmäler (von 1640—60) interessantere Beispiele als die Architektur.[6]

Aber weitaus interessanter als dieses Detail ist ein Prozess, dessen Anfänge in das 16. Jahrhundert zurückgehen, der aber jetzt (zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) stärker hervortritt:

---

1 Datiert nach Jessen, «Katalog der Ornamentstisch-Sammlung des Kunstgewerbe Museums in Berlin».
2 «Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin», S. 348, Fig. 47.
3 «Bau- und Kunstdenkmäler Ostpreussens», Heft 7, S. 225, Abb. 157.
4 «Bremen und seine Bauten», S. 196, Fig. 172.
5 Leider heute zu einem Weinrestaurant verwandelt.
6 Bezold, «Renaissance in Deutschland», S. 108.

es ist der Wandel in den Motiven, die zur Dekoration der Fassaden verwendet wurden. Während sich im Aussenbild des Bürgerhauses im Norden und Süden im 16. Jahrhundert, dank der starken Einflüsse der Niederlande auf den ersteren eine scharfe Scheidung geltend macht,[1] beginnen jetzt der Norden und der Süden, ersterer sehr langsam, letzterer schneller, die wichtigsten Fassadenelemente Italiens, nämlich Pilaster, Halbsäulen und Fensterverdachungen zu rezipieren, wodurch der Unterschied des Aussenbildes zwischen beiden Gegenden allmählich schwindet. Es ist ein Prozess, der zu seiner vollen Abwicklung ein ganzes Jahrhundert und mehr benötigt. Zur Nivellierung des Aussenbildes trägt auch der Umstand bei, dass später der Dachgiebel seine ursprüngliche Gestalt verliert oder ganz wegfällt. Dass sich im allgemeinen dadurch das Bild der Städte nicht so sehr uniformiert, als man erwarten könnte, kommt daher, dass ja die älteren charakteristischen Häuser nicht verschwinden.

Es erscheint nicht unmöglich, dass der Norden auch in dieser Phase holländischem Beispiel folgte und die Verwendung der Pilaster und Fensterverdachungen nicht direkt, sondern über Holland importierte, wenn man Vingboons Architekturwerk als ein Resumé und eine Resultante der niederländischen Bauideen gelten lässt.

Es wurde schon früher erwähnt, dass im Süden sich schon im 16. Jahrhundert Beispiele für Verwendung von rein italienischen Dekorationsmotiven finden. Ein prächtiges Exempel, an dem sich zugleich ausprägt, wie dieser fremdländische Schmuck noch ganz unorganisch aufgefasst wurde, ist das kleine Haus «Schenke zum grünen Baum» in Wimpfen,[2] das eine Vermengung von Renaissance und Gothik zeigt. Das Portal oberhalb der Freitreppe hat einen geschweiften Spitzbogen in Gestalt des sogenannten Eselsrücken, und der Eingang ist von Pilastern flankiert. Die Fenstergewände sind gothisch gegliedert und die

[1] Den Charakter des nordischen Stadthauses prägen die hohen, schmalen Fenster mit Steinkreuzen, die unverputzten Mauerflächen, die eisernen Klammern, alles in Anlehnung an holländisches Beispiel.

[2] «Kunstdenkmale Hessen», S. 180, Fig. 98, Provinz Starkenburg ehemaliger Kreis Wimpfen.

Bekrönungen sind wohlgeformte dreieckige Giebel. Im Sims der Portalattika findet sich die Jahreszahl 1558.

Nach Lübke (Deutsche Renaissance, II, S. 365) ist in Erfurt das Haus am Fischmarkt 7 im ersten Stock mit jonischen Pilastern gegliedert und in den Fenstergiebeln mit plastischen Köpfen geschmückt. Soferne wir es nicht mit einer späteren Zuthat zu thun haben, so wäre dieses Haus, das von 1562 stammen soll, ein sehr interessantes Beispiel. Der gleiche Fall besteht in Weimar bei dem Hause Herderplatz 9, wo die Fenster im zweiten und dritten Stock mit dreieckigen Verdachungen versehen sind.[1] Der Burgkeller in Jena (1546) zeigt ebenfalls Dreieckgiebel über den Fenstern, welche letztere aber im oberen Stockwerk durch jonische Säulchen geteilt sind.[2] Doktor Borkholten, der in Bologna Jus studiert hatte und sich in Hildesheim das Kaiserhaus im langen Hagen erbaute (1587), ermangelte natürlich nicht, das Hauptgeschoss mit Säulen und Statuen dazwischen zu gliedern.[3]

An Beispielen, wo Halbsäulen oder Pilaster zur Gliederung verwendet sind, fehlt es auch im Norden Deutschlands im 16. Jahrhundert nicht; das Haus in Lemgo (1571)[4] wird gewiss seine Genossen haben, aber schwerlich wird man Fensterverdachungen aus dieser Zeit, ja nicht einmal aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden. Dagegen wird in dieser Periode die Gliederung der Fassaden durch Halbsäulen oder Pilaster unter Beibehaltung der alten Ziergiebel allgemein, wie in Hamburg der «Kaisershof am Ness» (1619) und das «Rote Haus», Grosse Reichenstrasse (1617),[5] in Bremen das Haus Langenstrasse[6] 16 zeigen, wenngleich die Wirkung der kurzen Halbsäulen beim ersten, und der Pilaster bei den beiden letzteren nicht gerade glänzend genannt werden kann.

---

[1] «Kunstdenkmale Sachsen-Weimar-Eisenach», Heft XVIII, S. 421, I. Band.

[2] «Kunstdenkmale Sachsen-Weimar-Eisenach», Heft I, S. 146, Abb. S. 147.

[3] Lübke, «Renaissance in Deutschland», II, 419, Fig. 354.

[4] Lübke, l. c. II, 438, Fig. 363.

[5] «Hamburg und seine Bauten», S. 25 und Lübke, l. c. Fig. 316.

[6] «Bremen und seine Bauten». Das Haus stammt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., wurde aber im 18. und auch teilweise im 19. Jahrh. verändert, S. 196, Fig. 176.

Anders liegen die Verhältnisse in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland; es fehlen wohl auch jetzt und hier nicht Beispiele, wie die italienischen Formen bloss als unorganische Dekoration oder ganz unbeholfen zur Verwendung gelangen, wie das grosse Stotternheimische Gebäude zu Erfurt,[1] wo die Fenster nur im Untergeschoss mit Frontispizien versehen sind oder die verunglückte Komposition des Mittelfensters am Hause Sporengasse 2 in Altenburg[2] zur Genüge beweisen, aber eben so viele Beispiele lassen sich finden, wo die fremde Formenwelt mit mehr Glück und Verständnis angewendet erscheint. So zeigt das Giengerhaus in Augsburg schon eine klarere Auffassung der Fensterverdachungen, wenngleich die Fenster für die schweren Giebel zu niedrig ausgefallen sind und durch die ungleiche Verteilung nicht zur vollen Wirkung gelangen.[3] Der vollständige Uebergangscharakter, die Verquickung der heimischen Dekoration mit südlichen Elementen drückt sich in dem Roten Haus in Worms, Mathildenstrasse, vom Jahre 1624, aus. Die Fassade präsentiert sich mit je sechs gekuppelten Fenstern in zwei Obergeschossen, mit dreieckigen Giebeln verdacht, das rustizierte Portal ist von zwei Säulen flankiert; dazu zeigen die Schmalseiten abgetreppte Giebel, und die Front hat zwei Zwerghäuschen mit Schweifvoluten als Verzierung.[4] Wenn wir es nicht mit einer späteren Dekoration zu thun haben, dann bietet demnach das Rote Haus ein köstliches Dokument der allmähligen Rezeption der strengen Formen Italiens bei dem Baue bürgerlicher Häuser in Süddeutschland, eine Rezeption, deren rasche Weiterentwicklung durch die Schriften geschulter Kenner Italiens gewiss sehr gefördert wurde.

Die Bautheoretiker bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.

Und hier ist wieder obenan des alten Furttenbach Erwähnung zu thun, der, beladen mit Kenntnissen Italiens, in

[1] Nach «Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen», 13. Heft, Erfurt, S. 332/333. «1612 durch den Bau- und Schreinermeister Dietrich Friedemann errichtet».

[2] «Kunstdenkmäler Thüringen, Herzogthum Sachsen-Altenburg, Amtsgerichtsbezirk Altenburg», S. 70. Hier sind die Fenster mit 1605 datiert.

[3] Kempf, «Alt-Augsburg», Taf. 98, S. 12.

[4] «Kunstdenkmäler Hessen». Provinz Rheinhessen, Kreis Worms, S. 272, Fig. 136.

der Stadt Ulm sich einen Herd gründet und nicht nur genau berichtet, wie er sein altes Haus in einen neuen Bau verwandelt hat, sondern auch zu Nutz und Frommen der ehrsamen Maurermeister genaue Anleitungen zur Errichtung bürgerlicher Wohnhäuser in seinen grossen Folianten über Architektur niedergelegt hat. Die Werke fesseln weniger durch seine Ideen über Dekorationsmotive, als vielmehr durch seine genauen Angaben über Innendisposition. Er kennt freilich nicht mehr die alten Ziergiebel auf dem Gebiete der Dekoration, sondern gliedert mit Pilastern und Gurtgesimsen die Fassaden, aber die Fensterumrahmungen sind ihm ein willkommenes Gebiet für krause, willkürlich ersonnene Dekorationselemente. Das Erdgeschoss wird rustiziert und das Portal mit Säulen flankiert; dass der Totaleindruck aber ungeachtet all' der aufgewandten Mittel ein ungünstiger genannt werden muss, ist hauptsächlich dadurch bedingt, dass die Stockwerke viel zu niedrig gehalten sind.[1]

Auch hat Furttenbach in seinen Fassaden es nicht versucht, die günstige Wirkung zu erreichen, welche durch Höhenabstufung der einzelnen Stockwerke erzielt wird. Wenn er in der Architectura recreationis (S. 2) empfiehlt, die Zierraden der Fassade nicht in Quaderstucken auszuführen, sondern den Bau durch die Mahlerey auszustaffieren, so hängt dies nicht mit künstlerischen Prinzipien zusammen, sondern hat, wie er selbst sagt, nur den Grund «weil es dem gemeinen Burgersmann zu tieff in seinen Beutel schneiden würde, diese Costbarkeiten zu gebrauchen». Er gibt auch (S. 2) eine Anleitung, wie die Bemalung der Fassade sehr einfach vorgenommen werden kann. Es werden nämlich die Fensterumrahmungen, die Säulen und Gesimse einzeln auf Bretter gezeichnet und diese Zeichnungen ausgeschnitten, hierauf an die Mauer gehalten, die mit Mörtel beworfen worden war, und die Konturen mit einem eisernen Nagel umrissen. Die Zeichnung wird hierauf mit gelber oder grauer Farbe ausgefüllt.

Für Grundrissentwürfe gibt er verschiedene Muster. Der Plan für Häuser, welche, — wie es gewöhnlich der Fall war, — auf zwei oder gar drei Seiten eingebaut waren, unterscheidet

---

[1] «Architectura recreationis», Blatt 1 und 3.

sich nur wenig von den früher geschilderten und durch ganz Deutschland verfolgten Dispositionen. Das Vorderhaus durch einen Hof vom Hintergebäude getrennt und beide durch einen Gang an der Langseite verbunden. Vorne Wohnräume, rückwärts unten Stallungen und Gewölbe. (Abbildung 10.) Auffällig ist nur, dass das Vordergebäude sehr breit angelegt und daher

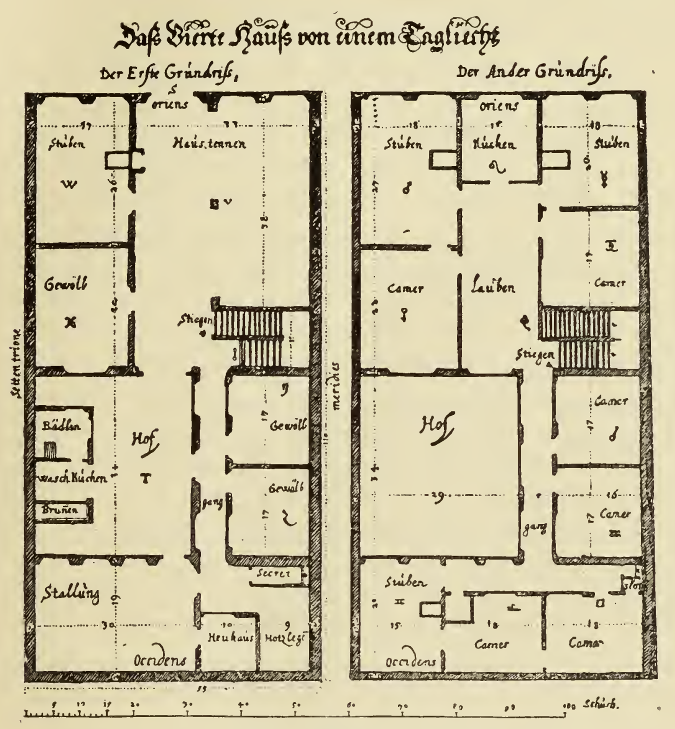


Abb. 10. Grundriss eines Bürgerhauses nach Furttenbach.

der Hof sehr klein erscheint und einzelne Räume, welche längs der Haustenne unten, resp. längs der Laube im Oberstock liegen, nur indirektes Licht empfangen. Wir haben es nämlich bei den grösseren Anlagen, ähnlich wie bei den früher geschilderten Grundrissen des 17. Jahrhunderts, mit einer Teilung des Vorderhauses durch eine Hausflur zu thun, an welcher im Erdgeschoss rechts drei Gewölbe und links ein Scriptorio, eine kleine Küche, die Holzkammer und die Stiege liegen. Das

Scriptorio, auch Ampt Stuben genannt, charakterisiert wieder den Bau als Handelshaus. Im Gegensatz zu den gewöhnlich verwendeten Wendeltreppen ist die Stiege hier geradläufig angelegt. Auch die Räume des oberen Stockwerks sind nicht gut belichtet, aber in guter Kommunikation, da die Thüren an den Ecken liegen und überdies Thüren auf die Lauben führen, die der Hausflur im Erdgeschoss entspricht.[1]

Wenn das Terrain ein freistehendes Haus gestattet, so ist dessen schmale Seite, vier Fenster Front, gegen die Strasse gestellt, während an der Langseite der Hof und der Garten liegen.[2] Letzterer darf auch nicht fehlen, wenn das Haus an der vierten Seite angebaut ist, in welchem Falle das Hauptgebäude noch zwei kurze, den Hof einschliessende Flügel hat, auf welche der Garten in der ganzen Länge der Front folgt.[3] Ist das Haus allerseits freistehend, dann läuft durch dasselbe die Haustenne der Länge nach, mit welcher sich eine zweite nach der Breite kreuzt. Vorne beim Eingang liegt noch eine Haustenne die ganze Hausbreite lang und mit dem Hof in Kommunikation, zur Auflagerung von Waren dienend. Die beiden sich kreuzenden, breiten Hausfluren nehmen sehr viel Raum ein, ebenso die korrespondierenden Lauben in den Obergeschossen; sie erinnern hier an die langen Korridore der zeitgenössischen Schlösser und erfüllen auch den gleichen Zweck, nämlich die gute Kommunikation. Das Erdgeschoss hat fast durchgehends Räume für Aufstapelung von Waren, nur rückwärts gegen den Garten liegen eine Stube und eine Kammer, die Furttenbach wegen der Aussicht auf den Garten sehr schätzt. Hier, wie in den übrigen Idealentwürfen fehlt nicht das «Bädlin», das in einem eigenen Raum neben der Waschküche im Hof untergebracht ist.[4] Sollte man aus der Betonung dieser Anlage den Schluss ziehen, dass diese hygienische Einrichtung im Bürgerhause mehr geschätzt war als im Schlosse?

Es wurde früher schon angedeutet, dass Furttenbach auch die Einrichtung seines eigenen Hauses in Ulm in der Architec-

[1] «Das dritte Haus von zwey Tagliecht», l. c. Blatt 5.
[2] l. c. Blatt 2.
[3] l. c. Blatt 4.
[4] l. c. Blatt 2.

tura privata (1641 erschienen) überliefert hat. Mattheus Remboldt, Kupferstecher in Augsburg, berichtet in einer langen Einleitung zu dem Werke, dass die Kupferplatten herausgegeben wurden, weil nicht nur seine eigenen näheren Freunde, sondern auch der Wolgelerte und Grossachtbare Herr Martin Zeiler, der weitberühmbte Historiographus, sich für das Haus interessiert hätten. Der Grundriss erscheint durch den Umbau, den Furttenbach an ein bestehendes Haus anfügte, ziemlich unregelmässig, ist daher weniger interessant für unsern Fall, desto mehr aber ist es der Umstand, dass wir einen Einblick in ein süddeutsches Patrizierhaus aus der Mitte des 17. Jahrhunderts erlangen.[1]

Am bezeichnendsten sind die allgemeinen Bemerkungen über die «Commoditeten» bei dem Hause. Vor allem rühmt er, dass es freistehe, wodurch jedem Zimmer sein gebührendes Taglicht gegeben ist. Da die geschlossenen Hofanlagen — eng aneinander gerückt — die Mehrzahl der Behausungen gebildet haben mögen, so ist die Freude über ein freistehendes Haus begreiflich. Weiters hebt der Besitzer «als einen sonderbaren Wohlstand hervor, dass das Haus gar nahent bey einem Statt Thor sein Lagerstatt und solche Gestalt hat, dass auch die rechte Principal Fazia, oder die vordere Eckseiten gegen der Hauptgassen respondiert, damit man den Wandel der vorüber gehend: und reisenden Personen gaudiren, die Victualien und Vivers, herbey getragen, und also diesselbige geniessen möge. Der überig oder hindere Theil dess Gebäws aber, ist gegen einen stillen Orth gewendet, daselbsten dann underschidliche und gar einsame Zimmer, sowol für die Studiosen, als auch Scribenten, oder aber kranke Personen zu logieren erbawet seynd worden, nicht weniger so wird hie zugegen ein Garten, item ein Grotten und Wasserwerklin in einem Wäldlin gefunden.»[2]

Ich zitiere Furttenbach deshalb in extenso, weil die Freude an der Strassenwelt und an dem Aussenverkehre bei ihm in vollem Gegensatz zu dem Absperrungssystem in Frankreich steht. Schon Pierre Le Muet bildet in seinem Werk «Art de bien

[1] Nach Berichten der Stadtbibliothek in Ulm ist das Haus vollständig umgebaut.

[2] «Architectura privata», Vorwort.

bastir» (1647 erschienen) ein Privathaus ab, wo das corps de logis durch einen Hof von der Aussenwelt abgesondert erscheint.[1]

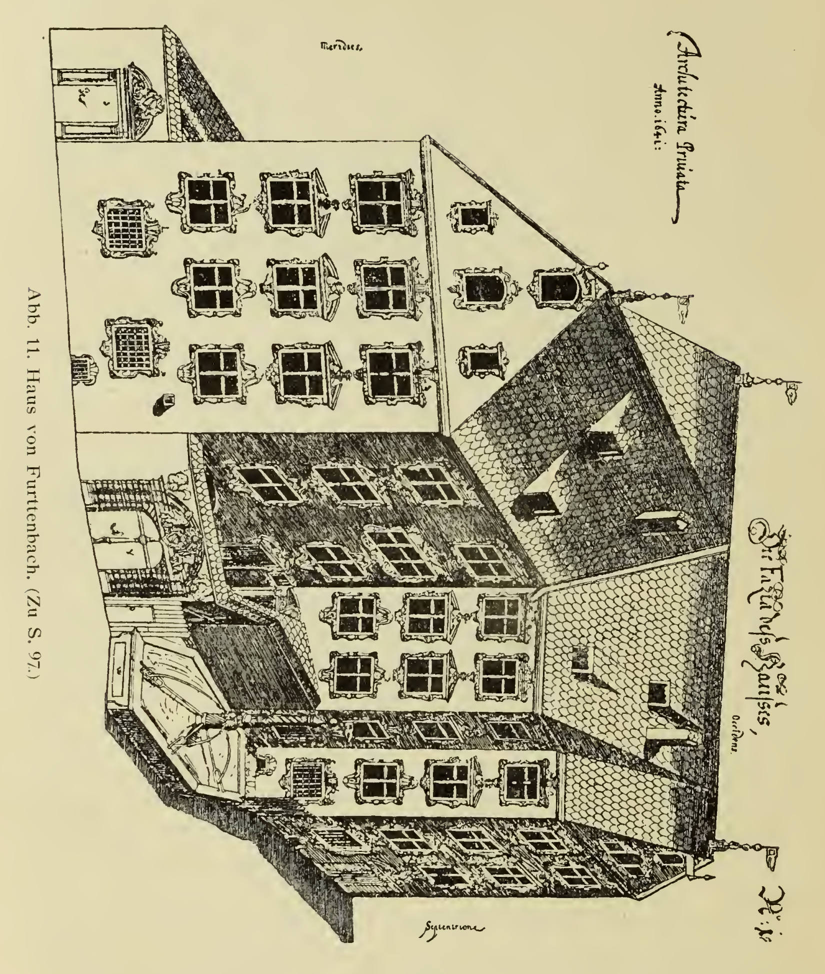


Abb. 11. Haus von Furttenbach. (Zu S. 97.)

Von allgemeinen Bemerkungen des Furttenbach ist noch erwähnenswert, dass er die kleinen Zimmer den grossen vorzieht, weil die ersteren leichter zu erwärmen seien und auch

[1] S. 17

weil die grössere Zahl von Schiedwänden das Gebäude fester und sicherer gestalte. Da er weiterhin von den Stiegen verlangt, dass sie mit «Commoditet» geführt und mit gutem Licht versehen seien, so sind in seinem Hause keine Wendeltreppen vorhanden.

Die Dekoration der Fassade, die Umrahmung der niedrigen, fast quadratisch geformten Fenster, — Putti, Hermen, gebrochene Giebel, Mascarons, alles nur aufgemalt, verrät keineswegs, dass der Urheber sich ein Jahrzehnt in Italien aufgehalten hatte. In dieser Dekoration lebt noch die ganze deutsche Lust an krausen, bunten Formen, die hier umso üppiger hervorquellen konnte, da die Farbe weniger Schwierigkeiten bot, als die Ausführung in Sandstein oder Stuck. Nur der Mangel der Ziergiebel und die verhältnismässige Symmetrie in der Stellung der (nicht gekuppelten) Fenster deuten auf eine neue Richtung in der Fassadendekoration. (Abbildung 11.)

Wie erwähnt, besteht der Bau eigentlich aus zwei Häusern und bietet, wie der Verfasser sagt, Wohnung für zwei Hauswirte. An der Nordseite betritt man durch eine Hausthüre die geräumige Haustenne, welche mit einer weiss gibsenen Decke versehen ist und die Stiegen zum oberen Stock und zum Keller enthält. Sie kommunikiert nach links (Osten) mit einem kleinen Hof, der wieder ein Bädlein enthält und nach rückwärts mit der Haustenne des zweiten Hauses, welch letztere sich wieder gegen einen Hof und nach Westen gegen einen Garten öffnet. Drei Gewölbe im Erdgeschoss dienen für Kaufmannsgüter oder Stallungen.

Den Garten schmücken Laubgänge aus Obstbäumen gebildet, und wohl abgezirkelte Blumenbeete, in denen Narzissen, Tulpen und Hyazinthen in allen Farben und Schattierungen prangen. Solche Gärten mögen, wie alte Stadtpläne beweisen, nicht selten gewesen sein, ob aber die Grotte und der Saloto sich häufig fanden, erscheint mir zweifelhaft. Der Saloto entspricht dem Palazotto des adeligen Hauses und ist ein kleines Häuschen mit einem Saal hinter der Grotte im rückwärtigen Teil des Gartens. «Hier kann der Hauswirt nach der Tagesarbeit mit den Hausgenossen sein Stück Brodts geniessen und aus demselben durch die Fenster das gantze Gärtlin mit dem

Blumenwerk übersehen und dem Geräusch des Wasserspils in der Grotten lauschen, wodurch er den Geist etwas erquickt und hernach desto williger seinen Beruf wieder antreten kann.»[1]

Der erste Stock ist so eingerichtet, dass nach Furttenbach zwei kleinere Familien daselbst logieren können. Jede Wohnung besteht aus drei Kammern mit einer grossen Küche und einer grossen Stuben. In der Wohnung des alten Hauses ist der nach der Strasse sehenden Stube noch ein Stüblein beigegeben.

Charakteristisch ist die Anlage der Oefen, sie ist so eingerichtet, dass die Heizung von der Küche aus erfolgen kann. Da man den Platz, den sie einnahmen, nicht gerne vermissen wollte und es nicht immer möglich war, sie in die Ecken zu stellen, so mag vielleicht folgende Einrichtung, die Furttenbach empfiehlt, öfters angewendet worden sein. Er machte nämlich in der Decke der vorderen Stube ein Loch, welches die Wärme in das darüber liegende Stüblein leiten soll; eine weniger schöne, als praktische Einrichtung. Verbreiteter war gewiss jene, welche er für die grosse Stube gegen den Garten empfiehlt; um nämlich grosse Bücherkästen daselbst unterzubringen, ohne den Raum zu beschränken, werden dieselben in die Mauer eingelassen.[2]

Das zweite Obergeschoss ist als Wohnung einer einzigen grossen Familie hergerichtet; auch hier, in der Stube gegen den Garten, hat er statt eines grossen, viel Raum einnehmenden Kredenzkastens ein Kästlein in die Mauer eingelassen, welches in der Manier des Grottenwerks mit Muscheln u. dgl. ausstaffiert und mit einer Schale aus Fischbein versehen ist. Details, die nur deshalb von Interesse sind, weil sie deutlich die Tendenz kundgeben, die grossen ungestalten Möbel und Oefen zu umgehen. Die Raumverschwendung, welche die grossen Vorräume und Gänge verursachten, ungeachtet derer die Kommunikation der Zimmer keineswegs ideal war, zu bannen, boten die späteren Architekten immer wieder ihre Kenntnisse auf.

Das dritte Geschoss diente als Kunstkammer und Bibliothek.

---

[1] «Architectura privata», S. 15.

[2] Solche Wandschränke finden sich bis zum Ende des 18. Jahrh. Vergl. Schmidt, «Der bürgerliche Baumeister», I, S. 126.

Bei der Aufzählung der Herrlichkeiten, die da aufgestapelt waren, zeigt sich, dass der weitgereiste Mann in der Aufspeicherung seiner Schätze noch weniger kritisch vorging, als die Fürsten, deren Beispiel er imitierte.

Wie Furttenbach über die Anlage des Landhauses denkt, soll in späterem Zusammenhang zur Sprache kommen.

Durch die Privilegien, welche der Pfalzgraf Karl Ludwig am 1. September 1652 für diejenigen erteilte, welche sich entschliessen wollten, in der Stadt Mannheim ein Haus zu bauen, haben wir einige Kenntnisse über Aussehen und Innendisposition von Bürgerhäusern aus jener Zeit überliefert erhalten, da die für die Ansiedler vorgeschriebenen Modelle in der Zeichnung vorliegen.[1] Es sind vier Modelle für grössere und kleinere Bauten, aber alle in ihrem Aussenbild frei von den Zierraten der «deutschen Renaissance». Ja der stattlichste Bau, der für die Ansiedler in der nächsten Umgebung des zu erbauenden Palastes bestimmt war, arbeitet mit Pilastern, hohen, schmalen Fenstern und Arkaden vor dem Erdgeschoss.

Freilich fehlt nicht die Bemerkung: «Zur Ersparung Kosten männiglichen freistehet, die Schwibbogen von Quader oder Rauhensteinen zu bauen, nur dass dies in Fresco, das ist in frischem Kalk, wie in dem Abriss den Quadersteinen ähnlich gemalt, welches vor Regenwetter beständig und unveränderlich bleibt, wie auch die Schwibbogen eben nicht mit Stein gewölbt sein dürfen, sondern allein durch Gypswerk einem Gewölb ähnlich gemacht werden können.»[2]

Das zweite Modell zeigt ein Wohnhaus von fünf Fenstern Front, mit zwei Hauptgeschossen und einem Halbstock auf einem hohen Untergeschoss, das durch eine kleine Freitreppe ausgeglichen wird. Die hohen Fenster sind nur als Mauerlöcher behandelt, und nur die Halbgeschossfenster zeigen Umrahmungen, die in ihren Schwingungen leise an Madernas und seiner Ge-

---

[1] Vergl. «Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim im 18. Jahrh.» von L. Mathy. Beil. zum Jahresber. des Gr. Gymnasiums Mannheim 1893/94.

[2] Mathy, l. c. S. 17.

nossen Palastfenster in Rom gemahnen. Interessant ist der Grundriss, der sich mit früher dargestellten (z. B. Furttenbachs Idealentwürfen) vollständig deckt. Das Haus ist zum Einbau bestimmt und besteht aus einem Vorder- und Hinterflügel, durch den Hof getrennt; letzterer dient für Stallungen. Nur ist hier eine geschickte Variante des allgemeinen Schemas dadurch erzielt, dass die Hausflur rechts und links nur von je einer Stube flankiert wird und die anschliessenden Kammern als Flügelbauten von dem Hof belichtet sind. Zu diesem Grundriss bemerkt L. Mathy: «Jeder Mannheimer wird in diesem Modell, abgesehen vom Entwurf der Fassade, den Typus zahlreicher alter Mannheimer Häuser erkennen.» [1]

Es wäre interessant zu erfahren, ob auch in anderen Städten solche Bauprivilegien mit vorgeschriebenen Modellen für Ansiedler nach den grossen Kriegsjahren erteilt worden sind. Sie sind weniger kunstgeschichtlich als kulturhistorisch interessant, als eine weitgehende Beschränkung der persönlichsten bürgerlichen Interessen, eine Beschränkung, mit welcher die ausgedehnten Freiheiten der Patrizier in nordischen Städten, die mit ihren Ausluchten und Beischlägen tief in die Strasse hinein rücken, merkwürdig kontrastieren.

Mit den Publikationen von Furttenbach zeigt die «Bürgerliche Baukunst» von Daniel Harttmann (Zimmerwerkmeister in Basel), 1688 erschienen, eine gewisse Verwandtschaft, die sich besonders in der Fassadendekoration dokumentiert. Hier wie dort sind die deutschen Renaissancegiebel schon verschwunden, werden die Fenster mit dekorativen Elementen auch an den Seiten umgeben. Aber während Furttenbach noch Säulchen und Kegel hier anbringt, sind es bei Harttmann teigig geformte Voluten, die einen sonderbaren Kontrast zu den dreieckigen Giebeln darstellen. Während bei jenem trotz aller Dekorationslust noch eine gewisse Symmetrie durchleuchtet, trägt dieser kein Bedenken, in einer Fassade mit durchgehends dreiteiligen Fenstern auch ein solches ohne Teilung anzubringen. Die Lichtöffnungen interessieren ihn besonders. So meint er auf S. 37: «Ferners ist hier zu mercken, dass du Fenster nicht

---

[1] Vergl. auch die Tabelle auf S. 107.

zu hoch machen kannst, so wol nach der Zier, als selbiger Beleuchtung, denn je näher ein Fenster an der oberen Bühne eines Zimmers anstehet, je besser selbiges beleuchtet, dieses könnte man auss der Optic erweisen, wenn es nur die Materie zulassen wollte. Es geschieht auch wegen Zierlichkeit oder Wolstand, denn obschon ein Baw auff das kostbareste gemacht wurde und dessen Fenster weren als die Keller-läden, Taubenhausslöcher oder wie die Bawrenhäuser Fenster, so könnte solcher dess wegen keine Zier bekommen, ich sage jederzeit, dass man den Nutzen, wie auch Verstand, in allen Stücken mehr dann die dem Aug beliebende Sachen (oder sage ich dem auch angewehnte unnützliche und schädliche Anschawung) den Vorzug lassen solle.» Seine Grundrisse, welche er in verschiedenen Variationen je nach dem vorhandenen Raum gibt, zeigen, dass er für sehr einfache Lebensverhältnisse arbeitet.

Handelt es sich um ein eingebautes Haus, so gibt er die alte Grundrissform, wo Vorder- und Hinterhaus durch den Hof getrennt und durch einen Seitengang verbunden sind. Hat er aber ein an den Seiten freistehendes Haus, dann disponiert er die Räume zur Seite einer grossen Hausflur.[1]

Da er im allgemeinen über die Stuben nichts neues mitteilt, so sei nur ein charakteristisches Detail erwähnt. Es ist zwar eine Kleinigkeit, aber doch eine zur behaglichen Ausgestaltung der Zimmer notwendige Sache: die Höhe der Thürschwellen. Darüber eine lange Abhandlung: (S. 37) «. . . . Du solt auch die Thürschwellen nicht zu hoch machen, ja auch in Sommer-häusern, Sälen und Kammern, gar keine über den Fussboden lassen hinauss gehen, und in den Stuben (so fern der Bawherr es haben wolte) nicht mehr denn etwan 1½ Zoll hoch, damit die Thür ein wenig anschlagen möge: Ich rathe, man solte gar keine über den Fussboden lassen hinauss gehen, es möchte vor ein Zimmer seyn, was es auch wolte, weilen solches nicht allein zierlich, sondern auch vor Alte und Junge sehr nutzlich, welches die Holländer wol beobachten.»

Es scheint die hohe Thürschwelle keiner besonderen Be-

---

[1] Tab. 15 und 18.

achtung wert zu sein und doch, man bedenke, wie schwerfällig und bedachtsam der Schritt der Hausbewohner gewesen sein muss, dass man die hohe Stufe, — Harttmann erwähnt sieben Zoll hohe Schwellen, — nicht lästig empfand. Sollte wirklich Hollands Einfluss das Verkehrshindernis behoben haben, oder wirkten neue Hilfsmittel, den Bau fest zusammenzuhalten,[1] und eine leichtere Gangart zur Beseitigung der Thürschwelle?

Geistig höher als die erwähnten Theoretiker steht Nikolaus Goldmann als solcher; leider ist seine «Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst» nur in der Ausgabe von L. Christ. Sturm uns überliefert,[2] gewiss ist dadurch manche Aeusserung von Goldmann[3] schon im Geiste der Zeit Sturms gegeben, der einige Jahrzehnte später wirkte. Goldmann begnügt sich nicht mit Anleitungen zur Erbauung der Wohnhäuser, er geht so weit, den Idealplan für eine Stadtanlage zu entwerfen. Ein Mann, der sich so gut, als es die beschränkten Mittel seiner Zeit zuliessen, mit der antiken Welt und ihren Gefolgsmännern beschäftigte, konnte mit den winkeligen Strassen, mit den vor- und rückspringenden Gebäuden nicht einverstanden sein. Er nimmt Lineal und Zirkel und schafft eine neue Stadt. Religion, Hygiene und Kastengeist sind ihre Taufpathen. Im Mittel der Stadt, an einem erhabenen Ort liegt die Hauptkirche, dass die Gottesfurcht, als eine Bewahrerin der Stadt, gleichsam ihre Wache in der Höhe habe. Die ganze innere Stadt, in Form eines Rechtecks, wird von einem Fluss umflossen. Auf jeder Seite öffnen sich je drei Thore, von denen je zwei gegenüberliegende durch Strassenzüge verbunden sind, so dass sechzehn grosse Felder entstehen; von diesen enthalten die vier mittelsten, um die Hauptkirche gelegenen, den Raum für Märkte, Rathaus, Richthaus und Landhaus, sowie für die Wohnungen der Kaufleute und die Verkaufsläden der Künstler. Die zwölf übrigen Felder sind wieder ganz symmetrisch in Unterabteilungen ge-

---

[1] Die Angabe, dass hohe Thürschwellen (besonders in Holzhäusern) zur Festigkeit des Baues beitragen, findet sich öfters.

[2] Ausgabe von 1708; am Ende der Dedikation von Sturm an Herzog zu Braunschweig und Lüneburg steht die Jahreszahl 1696.

[3] Nikolaus Goldmann, 1623 (?) zu Breslau geboren 1665 gestorben. Er verbrachte seine letzten Lebensjahre zu Leyden in Holland. Siehe Einleitung zu der vollständigen Anweisung zu der Civil-Baukunst.

gliedert, und den Adeligen, Bürgern und Studenten werden besondere Gebiete zugewiesen.

Da aber eine viereckige Stadt für Verteidigungszwecke nicht geeignet sei, so wird sie mit einem Kreis umschrieben und danach eine Festung umher angelegt. Somit umgeben die Stadt vier Bogenstücke, die mit Lustwäldchen, Spaziergängen und Springbrunnen versehen werden. In dem Kreissegment gegen Norden liegt der Hof des Fürsten; um die Stadt herum befinden sich die Vorstädte, welche nicht nur die Wohnungen der Handwerksleute und Künstler, sondern auch jene der Feldbauern und Gärtner enthalten; die Gärten und Scheunen der letzteren liegen dort, durch Kanäle mit dem Fluss und der Stadt in guter Kommunikation. — Der Kastengeist stört; aber die Durchführung einer guten Idee verlangt die Aufopferung der Individualität. Der Gedanke selbst ist grosszügig, — bedenkt man, wie kleinlich in dieser Zeit gedacht wurde, dann möchte man ihn genial nennen. Er ist künstlerisch; man stosse sich nicht an den geraden Strassenfluchten und den uniformen Häusern; es ist eine Erweiterung der Symmetrie, die an den Kunstwerken der Blütezeit so oft begeistert. [1]

Bei den Fassaden seiner Idealentwürfe für bürgerliche Wohnhäuser kommt die Rezeption italienischer Formen voll zum Ausdruck. Man betrachte z. B. das Aussenbild des freistehenden Hauses (Tab. 70), das von zwei Stock hohen schmucklosen Pilastern gegliedert wird, einfache Fensterumrahmungen mit rechteckigem Oberlicht wie bei Serlio, [2] rechteckige Lichtöffnungen im Kranzgesimse [3] und eine kleine Freitreppe [4] beim Portal, das nur als Maueröffnung behandelt ist, zeigt. Es wäre interessant, wenn die Lokalforschung irgend einer Stadt Deutschlands mit Sicherheit konstatieren könnte, dass der Grundriss des Hauses wirklich zur Ausführung kam. Er teilt nämlich den quadratischen Raum in neun gleiche Felder und gestaltet das Mittelfeld zu einer Wendeltreppe, die durch Oberlicht beleuchtet

---

[1] Sturm, «Nicolai Goldmanns Vollständige Anweisung. . .», S. 112 u. f.

[2] Vergl. Il settimo libro d'Architettura 1575. Z. B. den 9. Plan eines Hauses oder den 15. Plan eines Stadthauses.

[3] Siehe den 15. Plan eines Hauses bei Serlio.

[4] Zeigt sich sehr oft an den Entwürfen von Serlio im 7. Buch.

ist (Tab. 70). Wegen der seltenen Verwendung freistehender Häuser gibt er aber auch ein Muster für ein eingebautes Bürgerhaus. Die Fassade bewegt sich in den früher charakterisierten Bahnen: Gerade Fensterstürze, Teilung der sich verjüngenden Stockwerke durch Gurtgesimse und Einfassung der

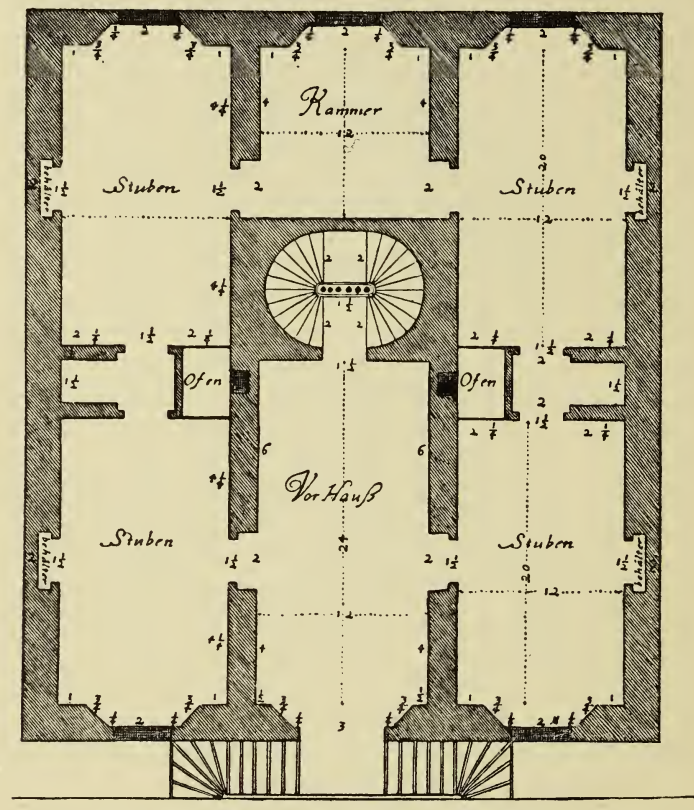


Abb. 12. Bürgerhaus nach Goldmann.

Ecken durch Quadersteine. Der Grundriss (Abbildung 12) ist nicht sehr praktisch, da das Haus keine Hofanlage besitzt und der ganze in drei Felder geteilte Raum nur schlecht beleuchtete, einfenstrige Stuben aufweist. Die Wandschränke fehlen so wenig als die grossen Oefen, nur sind letztere so gestellt, dass je einer zwei Stuben gleichzeitig erwärmen kann.

Goldmanns keineswegs praktische Ideen für Hausgrund-

risse wurden durch spätere Nachfolger noch weiter verbreitet. So gibt P. Decker in seinem Werke,[1] eine Grundrissdisposition für ein eingebautes Haus, die nur eine Variation der von Goldmann gegebenen genannt werden kann, da auch hier die Wendeltreppe den Mittelpunkt des Hauses bildet und eine Hofanlage fehlt. Nur sind hier die Räume zur Seite der Hausflur mit je zwei Fenstern beleuchtet und die Stuben um den Küchenraum kürzer gemacht. Die Anlage der Küche zwischen der Stube und Kammer kann gewiss nicht glücklich genannt werden, oder nur für sehr einfache Verhältnisse, wo jedes Fleckchen Raum ausgenützt werden sollte, empfohlen werden.

Die Ansprüche, welche man in Süddeutschland gegen das Ende des 17. Jahrhunderts an eine Patrizierwohnung stellte, waren jedoch keineswegs geringe.

Ein Haushaltungsbuch (im Jahre 1703 in Nürnberg erschienen)[2] verlangt neben der bequemen Einteilung und zierlichen Ausstaffierung folgende Räume, über welche eine kluge Hausmutter die Schlüssel und Verwaltung hat: Die Wohnstube, die Kinderstube, die Prang und Audientzstube, (oder den Saal) der Frauen Kabinette oder das Aufbutz Zimmer, die Schlafkammer, die Gesindekammer, die Gastkammer, Kleiderkammer, Speisekammer, das Speisegewölb, die Küche, den Keller und das Bad. Unleugbar eine stattliche Wohnung selbst für moderne Verhältnisse, die aber in dieser Ausdehnung, wie das Buch selbst andeutet, nur als Idealschema zu denken war. Besonders das Aufbutz Zimmer wird sich in bürgerlichen Häusern wohl selten gefunden haben, da die Hauss Halterin bemerkt, dass es mehr den höheren Ständen zukomme. Es ist eine Art Boudoir oder Salon, da als Ameublement kleine Tische und ein Galanterie Bettlein mit einem Teppich erwähnt sind. Die Wohnstube dient zugleich als Speisezimmer und ist der eigentliche Aufenthaltsort der Familie. Obgleich Sturm[3] über

---

[1] «Der Civil-Bau-Kunst dritter Theil», Tab. E.

[2] Die so kluge als künstliche . . . Hauss Halterin . . . aus vielfältiger Erfahrung meistens zusammengetragen. IV. Kapitel, S. 189. Vergl. dazu «Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginne des 18. Jahrh.», von Hans Bösch im Anzeiger des Germanischen National-Museums. 1897.

[3] «Erste Ausübung der . . . . Civil-Bau-Kunst Nicolai Goldmanns», S. 125.

das Tafelwerk bemerkt, «dass es den meisten als etwas altfränkisches vorkommen mögte, welches lange abgeschaffet worden, sonderlich nachdem befunden worden, dass endlich hinter solchem Taffel Werk Nester von allerhand Ungezieffer entstanden,» ist es nach der Haushalterin noch ziemlich beliebt. Nicht nur in der Wohnstube wird es verwendet, sondern auch in der Prang- und Audientzstube sind die Wände mit Tafelwerk aus Fladern oder anderm Holz umgeben. Selbst die Decke dieser Stube ist mit zierlichen, nach der Geometrie ausgeteilten Füllungen von Holz versehen.

Auch Joh. Chr. Senckeisen meint in seinem Architektur-Kunst und Seulen-Buch[1] (1707) auf S. 45: «Hier soll von unterschiedenen Täffelwerke etwas angemercket werden, welches sowohl an die Brüstung der Emporkirchen oder vor die Logen in den Oper-Häusern, auch unter die Fenster in die Stuben wo Tapeten seyn und umher, kann gebrauchet werden.» Auch die Tapete und die Stukkaturarbeit kennt die Haushalterin. Sie unterscheidet nämlich die Prangstube vom Saal, «bei welchem die Oberdecke durch und durch gemalt oder von Stukkador Arbeit ist oder mitten in Stukkaturen ein Bild zeigt, und die Wände mit Tapezereien und Spagliern überkleidet sind.» An die Stelle der Tapete tritt eventuell eine Malerei, welche diese imitiert.[2]

Alle diese Ausführungen bieten wegen eines besonderen Umstands erhöhtes Interesse. Denn in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, d. h. in dessen letzten Decennien vollzog sich in Süddeutschland die Differenzierung der Räume im bürgerlichen Wohnhaus, es bildet sich auch hier analog dem Schlossbau der Begriff «Appartement» allmählich aus.

Furttenbach unterschied nur Stube und Kammer, jene mit, diese ohne Ofen. Die grosse Stube gegen den Garten oder gegen die Fronte war das Um und Auf, in diesem einzigen Raum lebte man, speiste und empfing Besuche. Welch' gewaltigen Wandel gesellschaftlicher Bedürfnisse spricht das einzige Wort «Prangstube» aus, das uns hier begegnet. Auch die

---

[1] Muster Schreiber, Bürger und Tischler in Leipzig.
[2] Die Haushalterin sagt: «Die Wände sind so bemalt».

gut situierten Patrizier Süddeutschlands standen unter dem Bann der gesellschaftlichen Gewohnheiten, welche von Westen immer stärker vordrangen. Fast wehmütig sagt Sturm: «Weil ich aber hier von Teutschland schreibe, da die frantzösische Lebens Art fast allzuviel beliebet wird, will ich mich bemühen, die frantzösische Austheilung der Gemächer auf unsere Bequemlichkeit einzurichten.»[1]

Die Prangstube findet sich, wenn auch unter andrer Bezeichnung, öfters. Sturm gibt in der «Vollständigen Anweisung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäusern wohl anzugeben,» (1721) einen Grundriss und erwähnt die Frauen Besuch Stube im ersten Geschoss und die Herren Besuch Stube im dritten Stock.[2]

Decker[3] zeichnet in dem Entwurf zu einem bürgerlichen Wohnhaus einen kleinen Saal ein, der wohl auch als Prangstube dienen konnte.

Das grosse Kaufmannshaus, wie es sich, nach Sturms Angabe, in Leipzig, Berlin, Nürnberg, Augsburg und dergleichen ansehnlichen Städten ausbildete, unterscheidet sich nur wenig von einem Stadtpalais und kann in der allgemeinen Grundrissdisposition und bezüglich der Luxusräume ganz gut mit dem Hause des Intendanten Guillot, das J. F. Blondel als Beispiel eines grossen Kaufmannshauses in Paris gibt, verglichen werden.[4] Bei Sturm enthält des Hausherrn Wohnung im zweiten und dritten Stock nicht nur alle nötigen Gemächer, sondern ausser einer Prunkstube und der Prunkkammer auch ein Kabinett mit Miniaturgemälden und eine Gallerie mit grossen Schildereyen.

Die Gebäude sind um einen rechteckigen Hof gruppiert, schmale Seitenflügel verbinden Vorder- und Hinterhaus. Das Erdgeschoss dient zu Niederlagen und Schreibstuben, und die Stallungen sind in einem Seitengebäude bei einem kleinen

---

[1] Erste Ausübung der vortreffl. Anweisung zu der Civil-Baukunst, Nicolai Goldmanns, S. 123.

[2] Erklärung der Tabelle II.

[3] Der Civil-Baukunst 3. Theil, Tab. E.

[4] Architecture françoise III. Band, S. 1, Pl. I. «Das Haus lag in der rue des Mauvaises paroles in Paris und wurde nach den Zeichnungen von Cartaud in den Jahren 1723–24 gebaut.»

Hof untergebracht.[1] (Abbildung 13.) Das eben erwähnte Kaufmannshaus in Paris tritt mit der Fassade (drei Etagen und eine

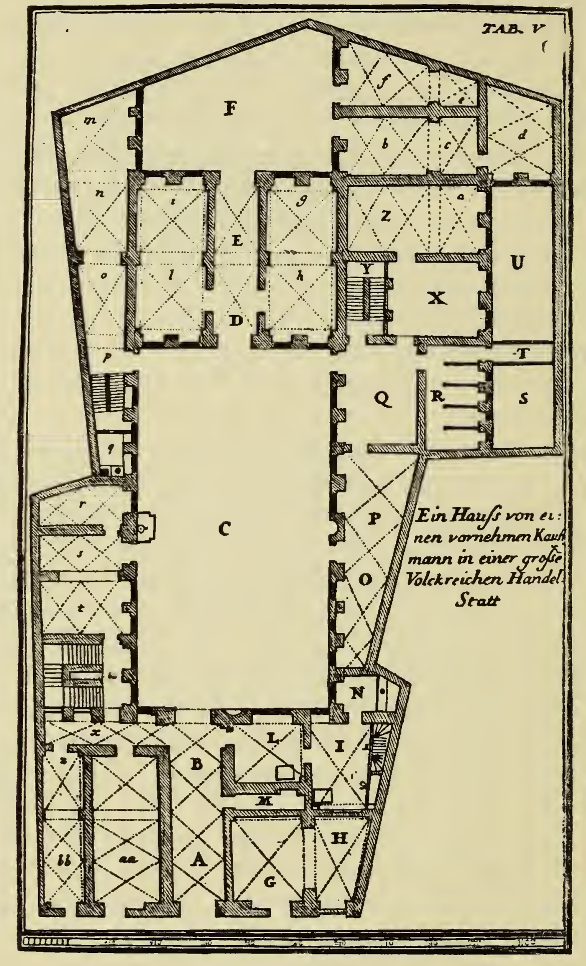


Abb. 13. Vornehmes Kaufmannshaus nach Sturm.

Mansarde hoch) an die Strasse und bildet ebenfalls einen rechteckigen Hof, der aber an der Rückseite nicht ganz mit

[1] Vollständige Anweisung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäusern wohl anzugeben. Sturm 1721. Erklärung der Tab. V. u. IX.

Gebäuden umgeben ist. Im Erdgeschoss liegen links von der Hausflur an der Strasse die Stallung und gegen rückwärts Wirtschaftsräume, rechts sind Comptoire mit den nötigen Kabinetten untergebracht. In der Hauptetage fehlt wohl eine Gallerie, dafür ist aber daselbst ein Saal mit einem antichambre und daneben noch ein grosses Gemach mit einem Kabinette angelegt. Während diese Paraderäume nach der Strasse liegen, sind die Familienräume, wie Speisesaal und Schlafzimmer, bei welchem Garderobe und Kabinette nicht fehlen, gegen den Hof disponiert.

Mit dem Idealentwurf von Sturm ist das Haus Nr. 31 Katharinenstrasse in Leipzig zu vergleichen, das der Maurermeister Fuchs 1701—4 geschaffen hat.[1]

Vorder- und Hinterhaus haben geradläufige Treppen, längs des Seitenflügels zieht sich eine ganze Enfilade grosser und kleiner Gemächer hin, die sich auf ein grosses Vorhaus, resp. einen Gang längs des Hofes öffnen und durch Mittelthüren verbunden sind. Leider fehlen Nachrichten wie die einzelnen Räume verwendet wurden, sicher ist nur, dass der grosse Vorsaal mit Stukkaturen noch aus der Erbauungszeit stammt und dass die beiden Obergeschosse für die Benützung des Hausherren bestimmt waren, während das dritte Obergeschoss mit den niedrigen Fenstern den Bedienten zugewiesen war.

Ein noch besseres Beispiel für luxuriöse französische Ausstattung bietet das Haus von Wespien in Aachen,[2] Kleinmarschierstrasse 45, das im Stil eleganter pariser Innendekoration gehalten ist. Der Grundriss ist keineswegs ideal, eine schmale Flur führt zwischen dem Vorzimmer und dem kleinen Gobelinsaal in ein Treppenhaus, im Hauptgeschoss nimmt der grosse Gobelinsaal den Vorderraum ein ; ein Gemach gegen die Seitenstrasse steht durch eine Geheimthür mit demselben in Verbindung.[3]

---

[1] Vergl. «Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen», 18. Heft, S. 478, Fig. 323/324, 325, 326.

[2] Die Fassade wurde 1737 vollendet, aber noch während der 40er Jahre dauerte die Arbeit an der Ausschmückung des Innern fort. Der Architekt war Joh. Jos. Couven. Siehe «Die Architekten Joh. Jos. Couven und Jacob Couven» von Joseph. Buchkremer.

[3] Vergl. auch die Publikation von Prof. Dr. Schmid, «Ein Aachner Patrizierhaus des 18. Jahrh.», wo ein Grundriss gegeben ist.

Allein die Innendekoration mit den Plafonds in jener leichten, eleganten Manier, die das Mittelfeld frei lässt, die wunderbaren Gobelins und fein geschnitzten Lambris brauchen kein weiteres Lob ; die Herrlichkeiten sind bei der Verauktionierung bekannt geworden.

Sollte dieses Haus mit seiner Innenpracht vereinzelt dastehen ? Könnte die Lokalforschung, welche so viele reizende Fassaden bekannt gemacht, nicht noch ähnliche Juwelen der Dekoration ausfindig machen, die gleich dem Hause von Wespien unter einer unscheinbaren Hülle noch verborgen sind ?

Neben diesen Entwürfen für vornehmere Familien gibt es auch Theoretiker, die für einfache Verhältnisse Schemata entwerfen. Hier sei Johann Vogel, Architekt in Ulm, genannt. In seiner «Modernen Baukunst» (1708 in Hamburg erschienen) gibt er zwei aneinander gebaute Häuser mit einem Auftritt, der die Hausthüren der beiden Wohngebäude verbindet, wie man dies in Amsterdam an den Häusern längs der Grachten sehen kann. Längs der einen Langseite des Hauses läuft die Hausflur, die er Haupt Saal nennt, und verjüngt sich am Ende zu einem Gange, da die Küche eingebaut ist. An der andern Langseite liegen Stube, Schlafzimmer und Küche hintereinander. Dieses Ineinanderschachteln der einfachen Räume ist ähnlich durchgeführt wie bei Vingboons. Das Interessanteste ist die Einzeichnung des Alkovens, zu welchem Raume der früher zitierte Senckeisen die Bemerkung macht, dass zeithero (?) die Alkoven auch in bürgerlichen Häusern sehr aufgenommen sind.

Auch Rudolph Fäsch[1] löst das Problem eines an einer Lang- und einer Schmalseite eingebauten Hauses auf ähnliche Weise. Auf einer Seite liegen Kammer, Küche und Stube, und auf der angebauten Seite ist zwischen zwei Stuben eine Treppe angebracht, die auf einen langen Gang, von einem Lichthof beleuchtet, mündet.

Interessanter sind die Verzierungen der Fassaden, da sie mit den Muscheln über den Fenstern und den Voluten in den

---

[1] Anderer Versuch seiner architektonischen Werke . . . . Erster Theil. 1722. Tafel 1—3.

Fenstergiebeln die trocken einfachen Formen der übrigen Theoretiker schon verlassen.

Penther gibt im zweiten Teil der Anleitung zur bürgerlichen Baukunst (1745) für Unterrichtszwecke eine ganze Reihe von Wohnhäusern für verschiedene Bedürfnisse. Das einfachste ist jenes, wo die Strassenfront nur zwei Fenster hat und längs des Ganges, resp. der Hausflur, die sich durch die Treppe zu jenem verengt, die schlecht beleuchteten Gemächer liegen. Dann steigt die Skala des Komforts, und Tab. XXI bietet ein ansehnliches steinernes Haus mit Mittel- und Eckrisaliten, das ebensogut ein Aristokrat bewohnen kann, da an den Schlafzimmern die Kabinette ebensowenig mangeln, als die Vorzimmer beim grossen Mittelsaal und die Vorgemächer so geschickt angelegt sind,[1] dass Passagen und Gänge überflüssig erscheinen.

Interessanter als die Idealentwürfe sind einige allgemeine Bemerkungen. Die ewigen Forderungen nach Symmetrie, die oft in öde Spitzfindigkeiten ausarteten, zeitigten doch praktische Früchte. So die auch von Penther gestellte Forderung, dass die Thüren von etlichen in einer Reihe liegenden Zimmern vor einander in geraden Linien stehen müssen. Das Verlangen nach Luft und Licht lässt ihn gegen die Alkoven zetern. Es wäre nicht unmöglich, dass die in Frankreich geübte Mode, in den Parade-Schlafzimmern Alkoven mit Balustraden anzulegen, die Anlage von finsteren Winkeln, Alkoven genannt, in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts favorisierte. Penther selbst scheint dies zu vermuten. (S. 3.)

Eine beachtenswerte Bemerkung über Wandverkleidung in Zimmern ist leider so ungenau gehalten, dass man nicht sieht, ob er dabei auch an bürgerliche Wohnungen denkt. Er kennt natürlich die Tapete, setzt aber hinzu, «Boiserie, getäffelte Arbeit aus allerhand feinem Holz nach wohlgemachten Auslegungen ist zur Auszierung der Wände auch wieder Mode, so vor 40 Jahren als was altmodisches angesehen wurde» (S. 6). Sollte die Neueinführung der Täfelung mit dem veränderten

---

[1] Das Vorgemach liegt so, dass zwei Thüren in zwei anstossende, daneben liegende Gemächer führen, und da diese letzteren wieder durch Thüren verbunden sind, so ist die prächtigste Kommunikation bewerkstelligt.

französischen Vorbild, panneau, zusammen hängen? Es wäre nicht unmöglich, dass die Art der Täfelung sich nach diesem Muster inzwischen geändert hat, da bei den Decken z. B. der Einfluss Frankreichs zu Tage tritt. Penther meint darüber: «In ansehnlicheren Häusern fasset man die gerade Decke mit einem ansehnlichen Sims ein, macht auch wohl einige Simszüge an der Decke und in den Ecken Grottesquerien von Stuk. . . . .» Hiermit ist der Typus des leichtgeschmückten Plafonds gegeben, neben welchem sich nach Penther auch die alte Decke des 17. Jahrhunderts mit Stucküberzug und Freskobild findet (S. 32).

Da die Litteratur Grundrisse über ausgeführte Bürgerhäuser bis jetzt nur in sehr geringer Zahl publizierte, so fällt ein Vergleich der Idealentwürfe mit den wirklichen Bauten schwer. Resumieren wir aber die Ausführungen der Theoretiker, die sich ja doch von der Wirklichkeit nicht allzuweit entfernt haben werden, so ergeben sich folgende allgemeine Züge des Entwicklungsbildes in Süddeutschland von den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts bis in die dreissiger Jahre des 18. Säculums.

Neben der zuerst skizzierten Form des Grundrisses mit geschlossener Hofanlage wird die Disposition, wo die Treppe im Zentrum des Hauses liegt und die um sie gruppierten Räume ein Rechteck bilden von mehreren Theoretikern empfohlen. (Goldmann und seine Gefolgsmänner wie Sturm und Decker.) Eine bei Platzmangel und Schaffung eines kleinen Hauses gewiss praktisch zu verwertende Form, die überdies den Vorteil bot, die durch gestreckte Hofanlagen geforderten Verbindungsgänge zu ersparen.

Der Nachteil dabei ist die schlechte Beleuchtung der Treppe durch das Vorhaus, da das Oberlicht nicht immer praktisch durchführbar ist. Ob sich die folgende Einrichtung, welche sich [1] in Frankfurt eingebürgert hatte, öfters vorfand, kann ich nicht feststellen, schön ist sie nicht. «War nämlich ein Haus ohne Hof direkt in Brandmauern eingebaut, so dass die Treppen-

[1] Nach «Frankfurt und seine Bauten» hrsg. vom Architekten- und Ing.-Verein 1886.

anlage ihr Licht von oben durch eine grosse Dachgaube empfangen musste, so wurden die Zwischenräume zwischen den Balken in den verschiedenen Stockwerken nicht ausgestückt und ausgefüllt, sondern nur mit starken, quergenagelten Latten überdeckt, welche als Fussboden dienten. Durch die Zwischenräume zwischen den in einem Abstand von 5—7 cm von einander angebrachten Latten fiel nun das Licht von Stockwerk zu Stockwerk bis zum Erdgeschoss herunter und wurde auf diese Weise ein einigermassen lichtdurchlässiger Fussboden hergestellt.» Es ist leider aus dem zitierten Werk nicht zu ersehen, wie lange dieser Gebrauch in Uebung war (S. 69—70).

Bei den ausgedehnten Anlagen wird die Kommunikation mit durchgehenden Hausfluren im Hauptbau und Gängen in den Seitenflügeln erzielt. Anlagen, wie sie die französischen Hotels darstellten, zu kopieren, liess die gewohnte Grundrissbildung nicht zu, doch fehlt es, wie erwähnt, nicht an Imitationen der dort üblichen Räume.

Ein grosser Fortschritt macht sich in der Bildung der Fenster geltend, da man durchwegs die quadratische Form verlässt und zu der hohen, schmalen übergeht. Dies zeigt sich schon in den Modellen für die Stadt Mannheim nach dem dreissigjährigen Kriege.

Wie sich in dem Verlangen nach einer Prunkstube schon eine höhere gesellschaftliche Stufe manifestiert wurde bereits erwähnt; verlangte man auch Raum für Kunstkabinette und besondre Besuchstuben für Herrn und Frau, wie es beim vornehmen Kaufmannshaus der Fall war, dann näherte sich das Bürgerhaus dem Palais, wobei freilich der Geschäftscharakter durch Warenmagazine und Schreibstuben gewahrt blieb und das Hinterhaus Mietbewohner beherbergte.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts ist der hervorstechendste Zug im bürgerlichen Bauwesen das gesteigerte Bestreben, die Erfordernisse der reinen Nützlichkeit zu erfüllen, und zwar in dem Masse, dass alle ästhetischen und individualistischen Wünsche in den Hintergrund treten. Utilität war wohl immer der leitende Gedanke bei diesen Bauten gewesen,

aber man geht noch einen Schritt weiter. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts werden die theoretischen Erörterungen noch immer ein wenig von den Lehren Vitruvs und Palladios beeinflusst; wenn auch auf dem Gebiete der engen bürgerlichen Bauten wenig von ihren Vorschriften zur Verwendung gelangen kann, ist die Architektur als Disziplin noch immer eine Verquickung historischer Reminiscenzen mit zeitgemässen technischen Erfindungen.

Wohl ist die ästhetische Signatur des endenden 18. Jahrhunderts weltbekannt. Aber während der grosse Hauptstrom, der so viele ästhetische Begriffe unmittelbar vergangener Zeiten zersetzt und vernichtet, über Europa rauscht, fehlt es gleichzeitig nicht an Unterströmungen, die vielleicht in gleichem Masse das Interesse fesseln. So auf dem Gebiete der Architektur; wo sich unter dem Feldgeschrei von der Wiederbelebung der antiken Kunst deutlich die Loslösung der Bautechnik von der Bauästhetik zu vollziehen beginnt.

Durch die ganze Geschichte der Architektur vom 16. Jahrhundert an lässt sich der Kampf zwischen überlieferten ästhetischen Forderungen einerseits und den jeweils modernen technischen Errungenschaften andrerseits verfolgen. Alle die deutschen Bautheoretiker träumen von Vitruv und Palladio, obgleich sie, wie erwähnt, auch die Schwächen derselben herausfinden; sie erkennen dabei ganz deutlich die besseren Errungenschaften der Franzosen für moderne Verhältnisse; sie erfassen die Bedürfnisse des eigenen Landes; und sie quälen sich damit ab, aus all' den Komponenten eine brauchbare Resultante herauszubringen.

Für Schlösser, Paläste und allenfalls für vornehme Bürgerhäuser konnten so hie und da verwendbare Anweisungen gegeben werden, aber auf die Wohngebäude der grossen Massen fiel nur ein schwacher Schimmer der aufgestapelten Gelehrsamkeit.

Unleugbar ist ein stetiger Fortschritt auf dem Gebiete des Wohnungswesens im Laufe des 18. Jahrhunderts zu konstatieren, soweit es sich nach den Theoretikern verfolgen lässt; aber während in der ersten Hälfte des Säculums die Erörterungen über das Bürgerhaus noch unter der oben skizzierten

Betrachtungsweise stehen, tauchen jetzt kühl überlegende Exkurse über dieses Thema auf, welche die eigene Zeit und nicht die des Vitruv und Palladio ins Auge fassen. «Der bürgerliche Mann vom Mittelstande kann sich nicht mehr mit einer Wohnstube begnügen. Er benötigt ein Studio (oder Expeditionszimmer), da Briefwechsel und Belesenheit immer mehr zunehmen. Jede Etage hat eine gewisse Höhe, man macht nicht mehr so wie einst das oberste Stockwerk kaum Mannes hoch. Man benötigt Kinderstuben und eigene Räume für Hofmeister, besondere Zimmer für den Unterricht der heranwachsenden Söhne und Töchter. Dazu treten naturgemäss Bedürfnisse nach mehreren Räumen für Dienerschaft.» [1]

Dies alles sollte ohne besondre Kosten geschaffen werden, «da es jetzt eine Art Modeton ist, schön wohnen zu wollen». [2] Schön wohnen heisst hier aber, gut und bequem wohnen. Man dürfe zwar nicht über die innerliche Regelmässigkeit und Bequemlichkeit die äusserliche Schönheit vergessen, aber da die materiellen Mittel hier eine grosse Rolle spielen, so müssen die Regeln der Schönheit bei einem bürgerlichen Gebäude oft der Bequemlichkeit aufgeopfert werden. Schmidt [3] hüllt zwar seine Meinung noch in alle möglichen Kautelen, aber die andre Auffassung der Baukunst klingt für den Hörer durch. Der Baumeister lässt das Aeussere, über welches die ästhetischen Philosophen der Zeit so viel zu sagen wissen, nicht ausser Acht, aber das Innere ist ihm Endzweck.

Johann Georg Büsch sagt es klar: [4] «In dieser bisherigen geschichtlichen Erzählung habe ich fast nur von dem Steigen und dem Verfall der schönen Architektur geredet, als wenn auf diese alles ankäme . . . Aber schöne Baukunst und gute Baukunst sind nicht ganz einerlei.» Er untersucht nun, wo man Kenntnisse über die Innendisposition sammeln könnte, und da fällt das Idol vergangener Zeiten, Italien, und dasjenige

---

[1] «Der bürgerliche Baumeister» von Friedr. Chr. Schmidt. 1790. I, S. 8 u. f.

[2] Schmidt, S. 8.

[3] I, S. 130/131.

[4] «Praktische Darstellung der Bauwissenschaft». Hamburg 1800. I, S. 63

seiner Zeit, die Antike, in Trümmer. «Von der inneren Einrichtung lässt sich bei der Architektur der Alten nur wenig sagen. Und das aus der Asche des Vesuv hervorgesuchte Herculanum und Pompeji stellen uns erst seit kurzem die Einrichtung alter römischer Privatgebäude dar, die aber doch für unsere Zeiten nicht sehr nachahmlich sein mögten.» [1] «Der Wolstand, in welchem Italien sich früher als andre Völker befand und die dort wieder auflebende Architektur veranlasste, dass man in diesem Lande auch zuerst in neueren Zeiten besser zu wohnen wünschte. Doch machte diesem Volk sein milderes Klima viele Ueberlegungen überflüssig, die im Norden notwendig werden. Selbst seine besten Architekten haben oft hinter einer schönen Fassade übele Anlagen im Innern gemacht, so dass man zwar gross, aber doch schlecht wohnte, und noch jetzt in manchem prunkenden Gebäude wohnt. Wir können daher von der Einrichtung ihrer Wohnräume wenig nachahmen; wohl aber desto mehr von den Franzosen lernen, die schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts mehr darauf dachten, was gut wohnen heisse. Sie sind es insonderheit, welche auch in der Einteilung kleiner Wohnhäuser darauf hinaussehen, die Bequemlichkeit der Bewohner durch mehrere in Verbindung gesetzte Gemächer von ungleicher Grösse zu bewirken. Sie lernten und lehren uns noch, jedem dieser Gemächer ein hinlängliches Licht zu geben, überhaupt aber den Raum so zu sparen, dass auch auf einem kleinen Bauplatz alle nur zu wünschenden Bequemlichkeiten erlangt werden. Bei ihnen kamen die Regeln nicht auf, durch welche deutsche Architekten sich die gute Einteilung ohne Not erschwerten, von welchem ich bereits verschiedenes gesagt habe. Sie gaben der Symmetrie, was ihr gehört, aber auch nicht, zum Nachteil der bequemen Einrichtung, mehr als ihr gehört.» [2] —

Riedel (der ältere), der in der «Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, [3] die Baukunst betreffend» einen Aufsatz «Etwas über schickliche Verzierung der Fassaden» publizierte,

---

[1] Büsch, l. c. S. 63.
[2] S. 313.
[3] Jahrg. 1797, II. Band, S. 48.

meint: «Die Verzierung der Aussenseite ist zwar bei einem Hause eigentlich nicht notwendig . . .» Aber aus Gründen einer allgemeinen ästhetischen und ethischen (!) Erziehung der Bewohner und wegen der Schulung der Augen von Künstlern und Handwerkern müsse man auf die schickliche Auszierung der Fassaden bedacht sein.

Diese scharfe Scheidung zwischen Fassaden und Innendisposition, diese klare und kühle Kritik, welche einzelne Theoretiker, — gefördert durch die bekannten Publikationen, — über vergangene Zeiten fällen, sind die Ursachen für eine Trennung der Baukunst von den schönen Künsten. «Der Baumeister erhielt sehr oft seine Bildung, indem er die Baukunde vorzüglich als Gegenstand der schönen Kunst betrachtete, ohne sich um das mechanische derselben zu bekümmern» heisst es in einem Aufsatz von der Errichtung der königlichen Bauakademie zu Berlin. [1] Die Schöpfung von staatlichen Unterrichtsanstalten für Baukunde war natürlich ebensosehr Konsequenz der Auffassung von der Architektur, als späterhin Triebfeder für eine immer schärfere Betonung der praktischen Momente des Bauwesens gegenüber den ästhetisch-historischen Dogmen. So paradox es klingt, unter dem Regime der wiedererstandenen hehren alten Kunst keimt die Grundlage für das bürgerliche Wohnhaus des 19. Jahrhunderts, erwächst die erste Generation der modernen Architekten. Man hat viel über das pro und contra der Akademien für Maler gesagt, über den Wert wissenschaftlicher Schulen für Architekten wird niemand in Zweifel sein. Ebensowenig über die weitgehenden Konsequenzen, die sich aus der Bildung eines eigenen Berufes ergeben. Von diesen Folgen sei eine auffallende hier erwähnt. Bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts interessiert sich der Bürger ganz persönlich für die Baukunde, er muss etwas davon verstehen und blickt dem Maurermeister, den er beschäftigt, in die Karten; es ist ein ähnliches Verhältnis wie zwischen dem Fürsten [2] und seinem Baukünstler. Dadurch ist manches Individuelle der alten

---

[1] «Sammlung von Aufsätzen und Nachrichten, die Baukunst betreffend», 1799, II. Band, S. 28.

[2] Wer Baurisse für Aristokraten durchgesehen hat, kennt die zahlreichen Marginalnoten der Bauherrn.

Bürgerhäuser gegeben, das heute, wo das Verhältnis zwischen dem Architekten und Bauherrn ein loseres geworden ist, wo überdies Einzelhäuser die Ausnahme bilden und scharfe Polizeiverordnungen jeden Uebergriff des Privatmannes in die Sphäre des öffentlichen Rechtes wehren, mehr auf das Innere beschränkt oder ganz unmöglich gemacht ist. Es müsste eine ganze Literatur zitiert werden, um zu zeigen, wie die Grundzüge der Baukunde in den vergangenen Jahrhunderten den Bürgern immer wieder, oft in dem merkwürdigsten Zusammenhang vor Augen geführt wurden. Ein Beispiel genüge für viele. Wenn Franciscus Filippus Florinus eine Art Konversations-Lexikon publiziert, [1] dann spricht er über das Bauwesen ebenso ausführlich, als über die moralischen Pflichten des Hausherrn, über die Anlage der Feldwirtschaften und die Jagd und was sonst für den ehrsamen Bürger wissenswert erscheint.

Wie schon angedeutet krystallisiert sich die ganze Verehrung der antiken Welt auf dem Gebiete der bürgerlichen Baukunst in den äusseren und inneren Schmuckformen; aber die Entwicklung des Komforts schreitet mächtig vorwärts, unbekümmert um die feinfühligen Exkurse zart besaiteter Philosophen. Das Schlagwort «antikisierender Stil» charakterisiert so gut wie Régence, Barock und Rokoko das Spiel der Linien und Flächen und geistige Strömungen, aber der Gedanke, dem Menschen ein passendes Wohnhaus zu schaffen, also die eigentliche Architektur, bewegt sich in einer aufsteigenden Linie, bei der sich keine scharfen Abschnitte bemerken lassen.

In diesem Zusammenhang möchte des Friedrich August Krubsacius zu denken sein, der wegen seiner scharfen Kritik [2] des Goethe'schen Aufsatzes «von deutscher Baukunst, D. M. Erwini a Steinbach», auch in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, obgleich es sich nicht um ein bürgerliches Bauwerk handelt. Krubsacius hatte nicht nur in Anlehnung an die Franzosen gegen die übermässige Verzierung der Fassaden geeifert, sondern auch sich soweit in die Antike vertieft, dass

[1] «Oeconomus prudens et legalis oder Allgemeiner klug und rechtverständiger Haussvater . . .», Nürnberg 1750.
[2] Siehe Dr. Paul Schumann «Barock und Rokoko», S. 102 u f.

er 1760 einen Entwurf von des jüngeren Plinius Landhaus und Garten veröffentlichte.[1]

Allein als er das Palais des Chevalier de Saxe in Dresden, Langestrasse 41, zu schaffen übernahm, da bestrebte er sich sowohl das Gebäude in eine gute Verbindung mit der Natur zu bringen, — der Mittelsaal ist durch eine Freitreppe mit dem anliegenden Garten verbunden — als auch für eine gute Innendisposition[2] Sorge zu tragen; und der antikisierende Zug kam mehr in der einfachen Dekoration der Fassade — Lisenen und Embleme des Krieges — zur Geltung.

Wer sich die Mühe nimmt, das Werk des Friedr. Chr. Schmidt[3] «Der bürgerliche Baumeister», das 1790, also in der vollen Zeit des antikisierenden Stils erschien, durchzublättern, wird wohl in den Fassaden eine neue Formenwelt finden, aber in den Ausführungen über die innere Anlage ein Streben nach Fortschritt erkennen. Welche Räume ihm für eine Familie des Mittelstandes notwendig erscheinen, wurde schon angedeutet; man muss aber bei ihm selbst lesen, mit welcher Verachtung er auf die bürgerlichen Bauten der vergangenen Zeit zurückblickt. Wenn er von der grossen Wohnstube, die zum allgemeinen Aufenthalt dient, von den durch Treppen und Gänge von jener geschiedenen Schlafkammern, von dem unverschlossenen und durch die Treppe unterbrochenen Saal, von der grossen Prunkstube, der Mägdekammer, Malz-, Hopfen-, Flachs- und Räucherkammer spricht, hat er freilich mehr einfache Behausungen in kleineren Städten im Auge. Andre Details, die er erwähnt, fanden sich öfters, z. B. die riesigen Oefen, von welchen er sagt, sie wären so gross gewesen, dass der Raum, den sie einnahmen, heutigen Tags gar füglich zu einem Kabinett oder Alkoven angewendet werden könnte. Wenn er weiter meint, dass früher die Schornsteine, welche

[1] Schumann, l. c. S. 73.

[2] Das Palais ist jetzt Eigentum des Prinzen Georg zu Dresden und wurde 1855–57 durch Hermann Nikolai umgebaut, doch blieben die Parterreräume bis auf die Anlage einer neuen Treppe und die Schaffung einer neuen Dekoration unverändert. Vgl. Hänel und Adam und Cornelius Gurlitt: «Sächsische Herrensitze und Schlösser», S. 26 und Blatt 20 u. 21.

[3] Er war Herzogl. Gothaischer Vorsteheramts-Verweser, berücksichtigt also die Verhältnisse von Mitteldeutschland.

aus der untern Etage in die Höhe stiegen, öffentlich durch die Zimmer oder Säle gingen, so beschränkte sich dies in Wahrheit nicht auf einfache Wohnhäuser, sondern fand sich vereinzelt auch in aristokratischen Anlagen. Sturm berichtet in seinen «Architektonischen Reise Anmerkungen» (1719)[1] über das Lusthaus, das im Garten des Grafen Platen bei der Stadt Hannover stand, folgendes: «Das Lusthauss darinnen ist schlecht angegeben, und nicht einmahl die Schorsteine darinn wie sichs gehöret verstecket worden, sondern sie gehen nach der rechten alten Mode durch die Zimmer durch.» Auch die Einrichtung, die Schwellen in den Thüren nicht auszuschneiden, so dass man sich gewöhnen musste, die Füsse bei der Thüre 12 Zoll hoch zu heben, erwähnt Schmidt. In der Altstadt in Frankfurt a. M. fanden sich in den Zimmerthüren 25—30 cm hohe Schwellen, die des Verbandes wegen belassen wurden.[2] Schmidt sucht auch die Gründe für die Vernachlässigung der bürgerlichen Bauten zu geben: da die Baukunst keine Wissenschaft war, so gab es auf der einen Seite Künstler für die grossen Herren und andrerseits Maurer oder Zimmermeister; ein gediegener Mittelstand fehlte.

Man wird des Verfassers Urteile über Vergangenes, wodurch er für sein eigenes Buch Reklame machen musste, mit Vorsicht aufnehmen; aber es ist interessant, dass er Massregeln zur Verbesserung vorschlägt, die ihn mit der modernsten Zeit verbinden und die auch jetzt noch nicht im idealen Sinn eingeführt sind. Er will die Gassen regelmässiger und die Häuser schöner und bequemer eingerichtet sehen, daher sollte sich die Obrigkeit mehr bemühen, die Städte durch die ihnen übertragene Gewalt nach und nach zu verschönern, doch dürften die Vorschriften niemals Pracht zum Zwecke haben, sondern in guten Anordnungen und Verteilungen bestehen, welche niemals kostbarer sind, als die schlechten und einem künftigen Hausbesitzer freies Feld übrig lassen, bei mehr Reichtum auch schickliche Verzierungen anzubringen. Niemandem dürfte erlaubt sein, ganz nach seiner Phantasie zu

---

[1] S. 14.

[2] «Frankfurt u. seine Bauten», hrsg. v. Arch. u. Ing.-Verein 1886. S. 70. Vgl über dieses Kapitel auch die Ausführungen von Harttmann.

bauen, sondern alles sollte mehr von einer Art von Baukollegium geprüft werden.[1] Der Verfasser sieht auf das Ganze und opfert ihm das Detail, er träumt von einem Stadtplan, wie einst Goldmann, mit den Hilfsmitteln der Obrigkeit und Beschränkung der Phantasie, d. h. Individualität. Was diesen Entwurf von der heutigen Gestalt der Städte unterscheidet, liegt in der durch die sozialen Verhältnisse hervorgerufenen allgemeinen Einführung der Mietkasernen, während das Haus der einzelnen Familie zur Singularität geworden ist. Schmidt operiert noch mit diesem und berührt nur zeitweilig das Miethaus für höchstens drei Familien.

In dem allgemeinen Grundrisstypus ist keine grosse Veränderung gegenüber der früheren Zeit vor sich gegangen. Mit Vorliebe verwendet auch Schmidt die geschlossene Hofanlage, Vorder- und Hinterhaus durch einen, seltener zwei Seitenflügel verbunden. Bei einfachen Gebäuden für eine Familie liegt hinter dem schmalen, tiefen, drei Etagen hohen Vorderhaus ein kleiner Hof, das Hinterhaus enthält übereinander Holzstall, Küche und Gesindestube.[2] Den Urtypus des bürgerlichen Wohnhauses hat er also nicht aufgegeben, wohl aber bekunden seine Entwürfe einen grossen Fortschritt in den Details.

Seine Ideen über die Kommunikation der Gemächer sind eine Verbindung der Gewohnheiten, welche man in Italien und Frankreich schon länger geübt hatte, welche schon Sturm vor 70 Jahren für den Schlossbau empfahl. «Ferner ist ein Gebäude der Hauptidee nach verschieden, wenn es, auf französische Manier, aus lauter ineinander geschobenen Zimmern besteht, welche ihren Eingang aus kleinen Sälen oder Vorzimmern haben, oder wenn es, nach italienischem Geschmack, eine Reihe von Zimmern und hinter diesen eine Gallerie zur Kommunikation hat. Beyde Methoden braucht man in bürgerlichen Gebäuden mit dem grössten Vorteil gemischt, nemlich die französische im Hauptgebäude und die italienische in den Seitengebäuden, denn auf diese Art wird jeder Raum nach Möglichkeit benutzt.» (S. 47.) Die Gallerie in den Flügelge-

[1] l. c. I, S. 5.
[2] Tabelle II a u. III a im II. Teil.

bäuden wird seit dem 16. Jahrhundert benützt; aber hier entwickelt der Autor eine neue Idee, welche die bekannten Uebelstände derselben — Verfinsterung der dahinter liegenden Zimmer und Schwierigkeit der äusseren Ausstattung der Gallerie nach dem Hof zu — behebt. Er lässt nämlich den Seitenflügel um drei Fuss schmäler anlegen, als das Vorderhaus, gewinnt auf diese Weise einen ebenso langen Lichthof, als das Seitengebäude lang ist und verlegt dorthin die Verbindungsgallerie.[1] Das Vorderhaus ist so angelegt, dass es womöglich in der Mitte der oberen Etage einen Vorsaal enthält, auf den die Treppe und alle Gemächer münden, welch' letztere auch untereinander verbunden sind. (Abbildung 14).

Die Differenzierung der Räume nach Stockwerken und Lage ist vollständig durchgeführt. Der eben zitierte Plan[2] enthält im Erdgeschoss die Bedientenstuben und die Küche im Vorderhaus, Stallungen samt Zubehör im Hinterhaus. Das erste Stockwerk enthält mit den Wohnzimmern für Frau und Herrn, Schlafzimmer und Kabinett im Vorderhause die eigentliche Wohnung der Herrschaft, während im Seitenflügel Zimmer für das Dienstpersonal untergebracht sind. Das dritte Geschoss enthält vorne Gesellschaftszimmer[3] und Kinderzimmer, während auch hier die Räume des Seitenflügels für die höheren Bediensteten, Hofmeister und Kammerdiener bestimmt sind. Die Treppe ist fast durchgehends so angelegt, dass sie ihr Licht vom Hof durch Fenster in ihrer ganzen Höhe empfängt. Sie ist entweder am Ende der Hausflur oder an der Seite gelegen.

Von den Räumen, die er für eine bürgerliche Familie nötig erachtet, wurde schon gehandelt; sie vermehren sich natürlich bei gesteigerten Verhältnissen z. B. um ein Audienzzimmer[4] womit sich die Wohnung schon den aristokratischen

---

[1] l. c I/Tab. XVI u. XVII.

[2] l. c. II. Teil. Tab. XXXI a, XXXII a, XXXIII a u. S. 94 u. f.

[3] Er erwähnt dagegen, dass dies gegen die Etiquette einiger grosser Handelsstädte sei, in denen man es für die grösste Unhöflichkeit hält, einen Fremden die Treppen steigen zu lassen, und darum lieber mit dem Fremden parterre in den ungeheizten Gastzimmern friert. I. S. 73.

[4] Audienzzimmer kommen nur in den Wohnungen vornehmer Herren vor. l. c I/S. 73. Es ist nicht ohne Interesse, dass man auch im bürgerlichen Hause oder wenigstens in vornehmeren Kreisen das Wort Boudoir

Bedürfnissen nähert. Es ist bemerkenswert, dass Schmidt den Begriff «Salon» nicht als intimen Raum auffasst, sondern Salons die grösseren Speisesäle nennt, in welchen Konzerte, grosse

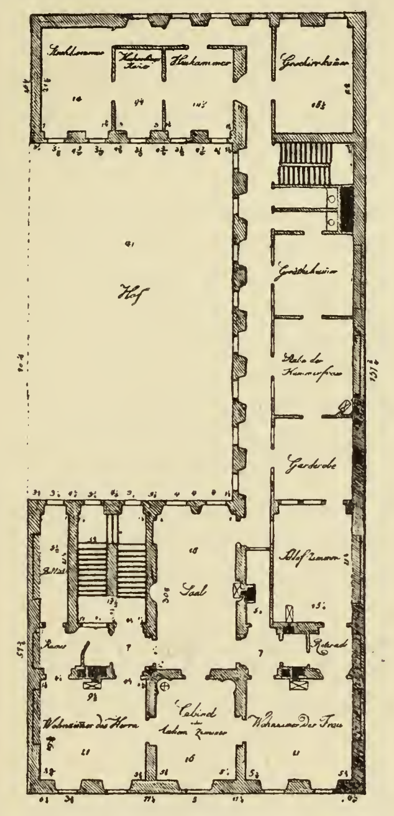


Abb. 14. Haus für einen reichen Mann nach Schmidt. (Zu Seite 122.)

Bälle und dergl. gehalten werden können. Auch das Speisezimmer fehlt; er kennt wohl grössere Zimmer, Speisesäle, welche aber nicht für die gewöhnlichen Mahlzeiten dienen, sondern nur für grosse Festessen verwendet werden und ab-

kannte. Ein anonym erschienenes Buch: «Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Teutschland», (von D. F. C. V. B. Augsburg 1779) sagt: Kabinette sind Gemächer von verschiedener Bedeutung; als . . . die Laun- oder Protz- oder Schmollwinkel (Boudoir).

gesondert liegen. Nach seinen Andeutungen dienen für diesen Zweck eventuell die Vorsäle; sie konnten durch eine Thür geschlossen und somit zu einem ganz gemütlichen Raum gestaltet werden. In einfachen Verhältnissen diente offenbar die Wohnstube als Speiseraum.[1]

Ueber alle erdenklichen Räume, Waschküche, Pferdestall und dergl., wird ausführlich gehandelt, nur das Badezimmer fehlt ganz in seinen Angaben. Noch die kluge Haushalterin, die ihre Erörterungen über das Haus im Jahre 1703 schrieb, erwähnt die Badestube;[2] und jetzt ist, bei einem so ausführlichen Berichterstatter kein Wort mehr über diesen wichtigen Raum zu finden. Bediente man sich beweglicher Badewannen, die an einem entsprechenden Ort aufgestellt werden konnten? Eine zweite hygienische Einrichtung, die Abtritte, fand im Bürgerhaus noch weniger Beachtung als im Schloss. Die Anlagen waren unbequem angebracht,[3] man behalf sich daher mit Nachtstühlen, (siehe Haushalterin in Nürnberg 1703) man litt unter dem üblen Geruch und dergl.; was uns heute unerträglich erscheint, schien damals nicht so sehr empfunden zu werden, denn Schmidt erkennt wohl die Vorteile der englischen Aborte mit Wasserspülung, findet sie aber für ein Bürgerhaus zu kostbar.[4]

Eingehend handelt Schmidt von der Dekoration der Räume und unterscheidet scharf Säle und Stuben; während erstere einen erhabenen Charakter zur Schau tragen müssen,[5] sollen

---

[1] I, S. 66 u. 68.

[2] Johann Georg Krünitz, «Oeconomische Encyclopädie» (1774) dritter Teil, S. 404: «Diejenige Art des Badens, welche am meisten gewöhnlich ist, geschieht der Reinlichkeit wegen; . . . daher haben viele reiche und zärtliche Leute gemeiniglich in ihren Wohnungen solche Zimmer, welche bloss zu diesem Zweck bestimmt sind, und daher Badezimmer genannt werden.»

[3] Die höchst primitive Einrichtung, die Harttmann in der Bürgerlichen Baukunst empfiehlt, nämlich eine Blindthüre in der Nähe der Hausthüre anzulegen, welche dazu diente, den Unrat aus dem Hause zu befördern, ohne ihn durch das ganze Haus zu schleppen, wird wohl kaum Nachahmung gefunden haben.

[4] l. c. I, S. 83.

[5] Vgl. die Ausschmückung des Saales im Hause des Marschall Dorville in Berlin mit mythologischen Scenen, welche Asmus Jakob Carstens im Jahre 1790 ausführte. Carl Ludwig Fernow: «Leben des Künstlers Asmns Jakob Carstens.» Leipzig 1806. S. 98 u. f.

letztere zierlich und heiter gehalten sein.[1] Demnach werden die Wände der Säle mit Pilastern geschmückt, die mit natürlichem oder künstlichem Marmor oder auch mit Marmorpapier überzogen werden,[2] oder man verziert die Wände mit Feldern von Stuck,[3] mit zierlichen Leisten eingefasst. Säle aber fanden sich nur in den vornehmsten Häusern; für gewöhnlich war der grösste Raum der Vorsaal, dessen Wände nach Beschaffenheit der zum Anstrich der Thüren gewählten Farbe einen blassgrünen, perlfarbenen, blass pfirsigblüten oder paillegelben Anstrich auf dem Kalk erhielt. Als Verzierung dienten nur einige grosse Gemälde oder passende Basreliefs von Gips, nebst ein paar Wandleuchtern auf den breitesten Stücken der Wände.[4] Auch die Wände der Wohnstuben werden mit blassen, nicht sehr stark auf das Auge wirkenden Farben, wie blassblau, blassgrün, strohgelb, aschgrau und dergleichen dekoriert. Die Farben werden mit reinem Firnis auf feine Leinwand aufgetragen, mit welcher die Wände überzogen sind.[5] Die einfachste Art, die Zimmer zu schmücken war natürlich der Anstrich auf Kalk, dazu wählte man entweder eine einzige Farbe, oder Streifen, oder ein Dessin. Häufiger noch dienten Tapeten als Zimmerschmuck, sie waren aus Seide, Kattun, Wachstuch oder meistens aus Papier. Als Dessin sind gewundene Säulen mit Blumengehängen, Landschaften,[6] Prospekte von Ruinen und figurale Szenen, sowie chinesische Figuren nicht mehr beliebt. Landschaften mit architektonisch gezeichneten Einfassungen, damit es scheint, als sähe man durch ein offen gelassenes Feld in eine weite Gegend, lässt Schmidt noch gelten, aber am meisten sagt es ihm zu, wenn die Wandflächen in gleiche Felder geteilt sind und mit Festons von Lorbeer- oder Eichenlaub oder mit Medaillons, an Schleifen hängend, geziert sind.[7] Die Decken sind eben und werden über der Wand nur mit

---

[1] l. c. I, S. 67 und S. 69.
[2] l. c. I, S. 181.
[3] Die Felder waren den Fenstern gegenüber symmetrisch angebracht.
[4] l. c. I, S. 67/68.
[5] l. c. I, S. 71.
[6] Landschaften erklärt Schmidt nur dann für schön, wenn ein heiterer Himmel dazu gewählt wird, damit das Zimmer nicht verdunkelt werde.
[7] l. c. S. 171 u. f.

einem feinen Gesims von Stuck, über welchem man eine kleine Rundung aushöhlt, umgeben. Die ebene Deckenfläche verziert man mit einem einzelnen Felde, das quadratisch, oval oder rund geformt ist. Ist jedoch das Zimmer sehr lang, so zeichnet man zwei solche Felder, in deren Mitte eine architektonische Rose angebracht werden kann. Die Rahmen der Felder dürfen niemals sehr hoch hervorstehen und nur mit einem ganz leichten Laubwerk weitläufig umschlungen werden. Denn erhabene Verzierungen beschweren so gut, wie erhabene symbolische Figuren die Decke und lassen die Zimmer niedriger erscheinen als sie in Wirklichkeit sind. Der Stukkateur hatte wenig Arbeit mehr, höchstens waren die Gipsleisten anzufertigen, welche als Begrenzung der Tapete unterhalb des Deckengesimses und als Umrahmung der Thüren und Fenster dienten, oder Büsten und Medaillons für Verzierung der Wände zu schaffen. Der Mangel der Stuckarbeiten trug indes weniger dazu bei, das Bild der Stuben zu verändern, als das Verschwinden des hölzernen Tafelwerks, das sich nach Schmidt nur selten zum Ueberzug der ganzen Wände fand.[1] Zwei Gründe haben nach seiner Angabe zum Verlassen dieses so lange Zeit beliebten und nur in der Form wechselnden Schmuckes geführt: Boiserie von farbigem, gutem Holz war allezeit sehr kostbar und machte die Zimmer dunkel, die weissen Vertäfelungen boten den Nachteil, dass sie immer neu angestrichen werden mussten und durch die Ofenwärme Spalten bekamen, daher die Tapeten vorzuziehen waren. So beschränkte man sich auf Lambris, die nur den Fuss der Wände bedeckten, und auch diese mussten nicht wirkliche Vertäfelungen sein, sondern konnten in der Ausfüllung von Holzleisten mit bemaltem Papier oder Leinwand bestehen.[2]

Vergegenwärtigt man sich noch, dass Schmidt für genügende Fenster und hohe Flügelthüren eingenommen ist, so steht die helle Wohnstube mit ihren lichten Farben gegen jene der unmittelbar vorhergehenden Jahrzehnte in einem freund-

---

[1] Nur in den Bauernstuben wurde es noch öfters gebraucht. I/S. 180. Auch zur Einfassung der Fensterausschnitte wurde Holz verwendet.

[2] l. c. I, S. 176/180.

lichen Kontrast; ein Kontrast, der mindestens an sich ebenso stark wirkt, wie die Veränderung der Linien- und Formenwelt.

Mit den Ausführungen von Schmidt decken sich in vieler Beziehung jene von Joh. Georg Büsch, die er in der «Praktischen Darstellung der Bauwissenschaft,»[1] niederlegte. Diese sind besonders deshalb von Interesse, weil sie die Verhältnisse norddeutscher Städte behandeln, die, soweit ich es überblicken kann, einen grössern Konservativismus bekunden, als die Städte im Süden. Die Klagelieder des Büsch über die einfachen Bürgerhäuser von Hamburg verraten noch schlechtere Verhältnisse als Mitteldeutschland bot. So meint er I, S. 303: «Noch jetzt gibt es in Hamburg Häuser, auf deren über 50 Fuss langer und über 30 Fuss breiter Diele nicht mehr als Ein Zimmer angebracht ist, welches noch jetzt aus Noth als Wohnzimmer benützt werden muss». . . . ferner (I, S. 315): «Ich mögte behaupten, dass in Hamburg nicht 50 bürgerliche Wohnhäuser sind, die auch nur Ein eigentliches Appartement von 4 Zimmern, vielweniger solche, die zwei Appartements hätten, wenn es auch gleich in zwei Stockwerken wäre.»

Ein Appartement hat nach Büsch[2] ein Wohnzimmer, ein Zimmer zum Schlafen und ein Kabinett zu umfassen. «Soll eine Frau neben einem solchen Mann in einiger Bequemlichkeit wohnen, so muss sie auch ein solches Appartement haben. So wie man das Vermögen eines Mannes höher annimmt, wird ein solches Appartement mehr und grössere Zimmer haben müssen. Dann wird ein Vorzimmer oder Gesprächszimmer nöthig; das Kabinett wird das eigentliche Arbeitszimmer, und hat für einen Mann, der mit der Feder arbeitet, ein kleineres Gemach (Serrepapier) neben sich. Nun aber versteht sich, dass für die Hausgesellschaft ein Esszimmer und in einer Aufwand machenden Wirtschaft ein Speisesaal sein müsse.»

«Häuser mit einem oder zwei Appartements stammen aus neuerer Zeit. In den älteren Häusern findet man durchaus nur einzelne Zimmer, deren höchstens zwei miteinander in

---

[1] Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Hamburg 1800.
[2] l. c. S. 313.

Verbindung sind. Es ist auch nicht daran zu denken, wenn man nicht gegen 50 Fuss Breite im Giebel hat.» [1]

Es scheint auch in besseren Häusern in Norddeutschland die Tradition der Diele nicht geschwunden zu sein. «Als in Hamburg reiche Familien auch die Haltung von Kutsche und Pferden zu ihrem Wohlleben zu rechnen anfingen, behalf man sich lange auf eine sonderbare Weise. «Die Kutsche hatte ihren Platz auf der Diele und musste, da die Häuser alle Freitreppen von mehreren Stufen hatten, über unterlegte Bretter hinauf und herab gewunden werden. Pferde mussten das Treppensteigen lernen und wurden entweder in den Keller oder die Treppe hinauf und über die Diele in den Hinterhof geführt.» [2]

Sehr konservativ scheinen auch die Bewohner von Danzig gewesen zu sein. Schultz [3] gibt eine Ansicht einer Hausflur (Frauengasse 18) aus der Barockzeit, (?) (sie dürfte aus dem 18. Jahrhundert stammen); man war also dieser Disposition — der Diele — treu geblieben und verstand von alle dem unberührt zu bleiben, was die Kunst auf dem Gebiete der Architektur Neues geschaffen hatte. Nur landfremde Dekorationsmotive hatten sich leise eingeschmuggelt. Weiss glasierte und blau bemalte Fliesen, welche die Wände bedecken, wirken weniger kontrastierend, als Plafonds mit leichtem Rokokoornament, welche an die Stelle der schweren Holzdecken traten,[4] und grün auf weissem Grund gemalte Schäferlandschaften à la Watteau.[5]

Auch in Bremen bleibt man der Diele treu und nur die dekorativen Elemente und die erhöhte Liebe für Schmuck, die sich besonders im Schnitzwerk der Treppengeländer dokumentiert, verraten die veränderten Zeiten. Interessante Beispiele sind die Dielen im Stoevesandtschen Hause (Am Geeren Nr. 47) [6] und im Hause Nr. 112 der Langenstrasse, welche vielleicht aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammen.[7]

---

[1] l. c. I/S. 315.
[2] l. c. I/317.
[3] «Danzig u. seine Bauten», III./6.
[4] Vgl. Schultz l. c. Textbuch S. 4 und Tafel III/6.
[5] Schultz l. c. Textbuch, S. 37.
[6] Leider stark restauriert.
[7] Bremen und seine Bauten. S. 207. Fig. 185, Fig. 186, Fig. 187.

Die ersten Decennien des 19. Jahrhunderts operieren in den Fassaden der Bürgerhäuser sehr stark mit antiken Elementen, mit denen sich wohl auch Motive der toskanischen Frührenaissance mengen, aber in der Innendisposition ist von antiken Ideen keine Spur zu finden. Man liebt kleine, ein bis zwei Stock hohe, freistehende Häuser, mit Salons, Arbeitszimmern und eigenen Toilettezimmern bei den Schlafgemächern, man versteht es, die Räume gut zu disponieren, Fluren und Passagen auf ein Minimum zu beschränken.[1] Ein Haus z. B., das für eine Madame Wagner (1828) in der Crossner Vorstadt in Frankfurt a. O. erbaut wurde, ist mit dem Raffinement eines Künstlers der Régence geschaffen.[2] Ein kleines freistehendes Haus mit niedrigem Erdgeschoss, in dem alle nötigen Räume für Wirtschaftszwecke und Bedienstete untergebracht sind. Das Milieu der Hauptetage bilden ein Salon und ein grosses Wohnzimmer, welch' letzteres etwas zurücktritt und für eine breite Nische mit Balkon gegen die Strasse Raum lässt. Mit diesen Zimmern kommunikieren nach rückwärts ein Boudoir und ein Schlafgemach, durch eine Garderobe verbunden und getrennt; von dieser führt eine Treppe zu dem Bade im Erdgeschoss. Auf verhältnismässig engem Raum alles zu geben und gut zu verteilen ist ein Kunststück, welches verrät, dass sich die Architektur trotz historischer Wühlarbeit den Sinn für das Leben bewahrt hatte.

Menzel gibt auch Entwürfe für Mietbauten,[3] wozu er nach seinen eigenen Worten durch die gewöhnlichen Mängel in der Einteilung bürgerlicher Wohngebäude in Berlin veranlasst wurde. Dass die Haupttreppen aus dem Vordergebäude nach dem Hof hin zu legen sind, dass sich an denselben ein geschlossenes Entrée befinden soll, dass ein Lichthof und ein Wirtschaftshof vorhanden, dass der Abtritt nicht in der Küche sein soll — sind richtige Bemerkungen, aber im ganzen und grossen gibt er nur eine verbesserte Variante des Typus von Schmidt.

---

[1] Vergl. «Fassaden von Stadt- und Landhäusern» von Carl August Menzel, kgl. Regierungs-Bauinspektor in Wittenberg. 1. Band, 1.—12. Heft. 1830.

[2] l. c. I, Tab. 38.

[3] l. c. I, Nr. CI.

Und wenn endlich der grosse Schinkel auf engem Raum ein vornehmes Kaufmannshaus schaffen muss, dann legt er ein corps de logis mit zwei Seitenflügeln gegen die Strasse an und verbindet diese durch ein niedriges Geschoss, geeignet für Warenlager. Der Hof mit der grossen Säulenhalle soll wie ein Atrium wirken, aber alle die hohen Säulen und Hermenstatuen können die Grundidee des alten Ducerceau, welche Boffrand und Genossen glänzend weiterführten, nicht verdecken: — es ist das alte pariser Hotel, das in Berlin hundert Jahre vor Schinkel in mehreren Exemplaren geschaffen worden war. Noch mehr als in der Form des Grundrisses erkennt man in der Verteilung der Gemächer die pariser Muster.[1]

Es ist kein Zufall, dass das vornehme bürgerliche Wohnhaus von Schinkel bei der Form des pariser Hotels landet; diese hatte ja bereits ein Jahrhundert hindurch im Schlossbau die Feuerprobe glänzend bestanden. Als die Ansprüche an Komfort und Bequemlichkeit im Hause so weit gestiegen waren, da ergab sich als Konsequenz, dass man sich die für diese Zwecke am vollendetsten ausgestattete, in Paris lange bewährte Grundform aneignete und trotz antiker Verbrämung und Säulenhöfen getreulich kopierte.

Wir haben öfter als einmal bemerken müssen, dass fremde Ideen in den bürgerlichen Wohnhausbauten zutage treten; allein eine Rezeption findet nur dann statt, wenn sie mit dem strengen Prinzip der Utilität, wie es sich im Laufe der Zeiten ausbildet, nicht in Konflikt gerät. Wer sich mit Aufmerksamkeit in diese unscheinbaren Gebilde versenkt, hat die Empfindung, dass ein täppisches, roh empfindendes Menschengeschlecht langsam langsam immer zarter zu fühlen und zu sehen beginnt. Die grossen weiten Stuben, die zu allem dienen, wandeln sich zum Appartement, wo jeder Raum einem bestimmten Bedürfnis entspricht, so wie sich aus dem niederen Lebewesen das höhere Tier mit seinen differenzierten Sinnesorganen entwickelt. Falsch aber wäre es zu glauben, dass alle Verbesserungen rein geistige

[1] Sammlung architektonischer Entwürfe (1828). 10. Heft. Platte 1 u. 2.

Reflexe wären, dass die Licht- und Luftfreude, die sich in den hohen Fenstern und lichten Stuben dokumentiert, das Spiegelbild einer zeitgenössischen Denkweise wäre. Die Menschen konnten Thür und Fenster öffnen und auf die warmen Holzvertäfelungen verzichten, als die Heizvorrichtungen immer mehr verbessert wurden; sie konnten die dumpfen Strassen verlassen, als der verfügbare sichere Raum der Städte immer grösser wurde; sie konnten auch am freien Lande sich Häuser bauen, als auch dieses keine Gefahren mehr bot.

Auf keinem Gebiete der Kunst liegt die Gefahr feinfühliger aber falscher Hypothesen näher, als auf dem des Wohnhausbaues; soferne man nicht erkennt, dass hier der verändernde Einfluss nicht so sehr von ästhetischen, künstlerischen Regungen, sondern viel mehr von technischen Erfindungen und sozialen Umwälzungen ausgeht.

Der Trieb des durch Berufsgeschäfte in die Stadt gebannten Menschen, die Freuden des Landlebens zu geniessen, führte schon im 17. Jahrhundert, zur Zeit des Furttenbach, zur Erbauung von Landhäusern. In seinen Anweisungen über den Gartenbau verrät der alte Architekt eine so grosse Liebe zur Natur, dass es nicht zu verwundern ist, wenn er dem Bürgersmann, welchem es aus Platzmangel nicht möglich ist, bei seinem Stadthaus einen Garten anzulegen, die Anlage eines eigenen Lustgartens vor der Stadt empfiehlt. Was er auf Tafel 6 und 7 seiner Architectura recreationis bietet ist eine Miniaturausgabe eines adeligen Landsitzes mit festungsartigem Charakter, welch' letzterer freilich durch den Wassergraben und die baumbepflanzten Rondels mehr angedeutet als durchgeführt ist. Das Haus selbst ist zwar nur einstöckig, aber sehr geräumig und als dreiflügeliger Bau angelegt. Ueber dem Haupteingang ist noch ein grosser Saal, sogenannter Sommersaal, aufgesetzt, von welchem aus man einen guten Prospekt auf den Blumen- und Küchengarten geniessen kann. Das Gebäude ist nach dem Erfinder nicht nur bestimmt, dass der Eigentümer hier seine Rekreation suche, sondern auch in tempo der contagione sein refugium hier nehmen möge.

Obgleich es bei dem Mangel von Nachrichten nicht möglich ist, alle Entwicklungsetappen des Landhauses zu verfolgen, so lässt sich doch erkennen, dass die frühzeitig vorhandene Tendenz, solche anzulegen, in immer höherem Masse zum Durchbruch kam, je weniger Gefahren das Landleben unsicher machten. Wenn nun zu Ende des 18. Jahrhunderts dem Bau von Landhäusern eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, so liegt gewiss eine nicht zu unterschätzende Ursache in der erhöhten Liebe zur Natur, welche die Menschen jener Zeit erfüllte. Ueberdies war es auch bei beschränkten Mitteln verhältnismässig einfacher, die englischen Gärten mit all' ihren empfindsamen Beziehungen zur Natur durchzuführen, als die Gartenanlagen nach französischem Muster, welche mit ihren zugestutzten Taxushecken und Baumalleen weit mehr Zeit und Mittel erforderten, ehe sie ein halbwegs vollkommenes Bild boten.[1]

Die Theoretiker[2] vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts geben eine reiche Fülle von Entwürfen für Landhäuser, von der einfachsten Ausstattung, wo ein dreifenstriges Haus nur Kabinette und Küche im Erdgeschoss und einen Saal in der Hauptetage enthält, bis hinauf zu schlossartigen Anlagen. Wie um diese Zeit nicht anders zu erwarten, sind diese Gebäude gut disponiert und würden keine besondre Erwähnung erheischen, wenn sich nicht merkwürdige Erscheinungen einer erhitzten historischen Phantasie darunter fänden. Wenn Menzel[3] römische Villen aus dem 16. Jahrhundert seinen Schülern empfiehlt, um sie in der Umgebung Berlins neu erstehen zu lassen, so mag dies noch angehen. Wenn aber Schinkel für den Landsitz des Bankiers Behrend[4] einen römischen Tempelbau imitiert, dann könnte man den Inwohner bedauern, soferne uns nicht der Grundriss belehren würde, dass es ein ganz gut disponiertes Haus war.

---

1 Vergl. Schmidt, «Bürgerlicher Baumeister», III, S. 295.

2 Schmidt, «Der bürgerliche Baumeister», III. Teil. Menzel, «Fassaden von Stadt- u. Landhäusern». Berlin 1830. Schinkel, «Sammlung architekton. Entwürfe».

3 l. c. I./Nr. I., X., XIX.

4 Sammlung architektonischer Entwürfe (Neue Ausgabe): «Das auf Tab. 42 dargestellte Landhaus ward, nach der hier gegebenen äusseren Form, an dem Louisenplatz von Charlottenburg in einer angenehmen Gartenanlage ausgeführt und der Bau 1823 ganz vollendet.»

Bildung der Fassade von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Bei der Behandlung der Theoretiker ergab sich öfters Gelegenheit, zu zeigen, dass der grosse Prozess der Rezeption italienischer Dekorationsformen für die Fassaden der Bürgerhäuser langsam aber stetig weiterschritt. Wer die alten Teile der süddeutschen Städte durchwandert, der kennt die schmalen hohen Fronten, wo die schweren römischen Fenstergiebel und durchlaufenden Pilaster so wesensfremd die Flächen beleben. Beachtenswerter ist, dass, wie früher erwähnt, auch in den nordischen Städten die Beispiele nicht fehlen, die das Eindringen der fremden Ideenwelt zur Schau tragen. Die Flächen werden verputzt, Pilaster füllen die schmalen vertikalen Zwischenräume, derbe Festons bedecken die Flächen unterhalb der Fenster, und ein bescheidenes Konsolengesims bildet den Abschluss. Alles nach italienischem Beispiel und doch alles derb und schwer und behäbig; es ist mehr Sache des Gefühls, herauszufinden, wie der nordische Charakter in den scharfen Linien aller südlichen Formen zum Durchbruch kommt. Dazu gesellen sich hier andre Einflüsse. Hamburg z. B. liegt nahe an Holland und da erscheint es natürlich, dass ein berühmter Architekt wie Vingboons nicht spurlos blieb. Dass der ehrsame Maurermeister, der das Haus neuer Wandrahm Nr. 17[1] baute, die Kupfertafeln des Holländers studiert hatte, ist nicht zu bezweifeln. Noch bunter wird das Bild, wenn sich die hohen Staffelgiebel über Fassaden erheben, deren Fenster von dreieckigen Giebeln bekrönt werden, wie dies an den Häusern der Langengasse 30 und 31 in Bremen der Fall ist.[2] Sogar das konservative Danzig blieb nicht unberührt. Das Haus von Schultz, des Herausgebers von «Danzig und seine Bauten», zeigt eine Art Kirchendekoration mit übereinandergelegten Pilastern und mehrfach geschwungenem und verkröpftem Be-

---

[1] Aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrh. Siehe «Hamburg und seine Bauten», S. 32. Das Haus ist nicht mehr vorhanden. Die Fassade lässt sich sehr gut mit Tab. 40 bei Vingboons «Afbeeldsels der voornaemste Gebovwen» vergleichen.

[2] «Bremen u. seine Bauten», Fig. 180.

krönungsgiebel.[1] Und dass auch in Königsberg italienische Dekorationsmotive nicht fehlen, beweisen die Häuser Nr. 13—15 und Nr. 18—19 am Altstädtischen Markt.[2] Diese wenigen Beispiele genügen, um darzustellen, dass der Einfluss der italienischen Motive sowohl im Süden als im Norden Deutschlands zutage tritt.

Die süddeutschen Maurermeister gehen bald noch einen Schritt weiter und brechen und biegen und krümmen nach oben und unten die Fensterverdachungen, schieben die Giebel ineinander, ornamentieren mit Ranken, sowie mit französischen Kartuschen, und genügt nicht mehr das bunte Linien- und Formenspiel, dann wachsen Putti und sonstige figurale Motive aus der Fläche hervor. Das Böttinger Haus in Bamberg, das Falkenhaus in Würzburg, das Asamhaus in München bedeuten nur die Höhepunkte. Alle Zwischenstadien zu zitieren wäre ermüdend und eine chronologische Aufzählung nicht gut durchführbar. Die Baumeister brauchten sich auch die Köpfe nicht anzustrengen, um all' die Herrlichkeiten zu schaffen. Benötigten sie schön verzierte Fenster, dann boten die Kupfertafeln von Paul Chr. Zinck[3] (um 1720 thätig) genügendes Material, und wollten sie ein Prachtstück eines Dachfensters (Kap Fenster oder Lucarne) liefern, dann fanden sie bei den phantastischen Entwürfen von Joh. Christ. Schübler[4] mehr als genügende Anregung.

Alles ergreift die Zierlust, selbst die ehrwürdigen Ausluchten der Stadt Bremen werden mit rokokoartigem Rankenwerk übersät, wie das Haus an der Balgebrückstrasse[5] beweist. Lokal beschränkt, aber doch sehr bezeichnend ist die Thätigkeit der oberbayrischen Maler, welche die Fassaden mit fröhlichen Genreszenen beleben. Dies alles ist bekannt, und es fällt nicht schwer, bei jeder

---

[1] Tab. III, 12. Auf dem Hause die Inschrift 1798.

[2] «Bau- u. Kunstdenkmäler von Ostpreussen», 7. Heft, S. 208—9. Abb. 146 u. 147.

[3] «Neue faconnierte Fenster». Jahreszahl nach Jessen, Katalog des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

[4] Weitere Fortsetzung des Gründlichen Unterrichts in der vollständigen Civil-Baukunst. Von neu inventierten Lucarnen oder grossen Kap-Fenstern. 1728.

[5] «Bremen u. seine Bauten», S. 213 u. Fig. 199. Jetzt abgebrochen

Linie, bei jedem Detail auf Frankreich oder Italien zu verweisen und zu zeigen, dass Elemente der Innendekoration ganz unpassend auf das Aussenbild übertragen wurden. Aber abstrahiert man von dem Detail und den Elementen, und beobachtet man, wie dies alles zusammengehäuft wurde, ohne weiteren Gedanken, als den Wunsch, zu zieren und zu schmücken, dann erblickt man in diesen Fassaden Reflexe eines ureigensten, nationalen, wenn auch naiven, Kunstempfindens, das kräftig genug war, sogar Künstler zu Schöpfungen zu inspirieren, wo die fremden Elemente sich zu einem einheitlichen, originellen Ganzen verbinden.

Zu solchen Meistern möchte ich J. M. Hoppenhaupt,[1] den älteren, zählen, von dem die Bibliothek des berliner Kunstgewerbemuseums einige Blätter, Wohnhäuser und Landhäuser darstellend, besitzt. Hoppenhaupt könnte man einen Lyriker der Architektur nennen, so zart und duftig versteht er die Fassaden zu dekorieren. Es sind kleine, niedliche Häuschen, zwei Stockwerke hoch mit kurzer Front, sehr hohen, schmalen Fenstern, die in einer Art Spiegelumrahmung sitzen und mit einem kleinen Kopf oder einer Muschel über einer zierlichen Konsole geschmückt sind. Hermenpilaster mit Puttiköpfchen dienen zur Gliederung, auf dem flachen Dache eines achteckigen Baues erscheinen duftige japanische Schirme. Und wo immer es möglich ist, im Portalgewände, ober- und unterhalb der Fenster und auf den Lisenen verwendet er zart gebildetes Felsgestein als Dekorationsmotiv. Wenn auch vielleicht diese Zeichnungen niemals zur Ausführung kamen, so verdienen sie doch als Regungen eines originellen Geistes, als Reflexe erhöhter Zierlust einige Beachtung. Diese ausgesprochene Freude am Schmuck, welcher selbst sehr ernste Unterrichtsbücher der Baukunst mit Abbildungen entgegenkamen, wie z. B. die «Vor-

[1] Füssli kennt in seinem Künstlerlexikon einen Joh. Christ. Hoppenhaupt und bemerkt dazu, dass dieser der Bruder und Schüler des Joh. Michel des älteren gewesen sei. Joh. Christian starb 1789 und war durch Zeichnungen für Zimmereinrichtungen in den kgl. Schlössern Berlin, Potsdam u. Sanssouci und durch ein Denkmal für die Ober-Konsistorial-Rätin Büsching bekannt geworden. In Paris wurden nach ihm Ornamente für Tischler gestochen. Joh. Michel Hoppenhaupt dürfte wohl mit dem hier genannten J. M. Hoppenhaupt identisch sein.

übungen in beiderley Baukunst» von M. Benjamin Hederich, (Leipzig 1730)[1] bezeichnet aber nur eine Phase der Fassadenbildung, mit welcher gleichzeitig andre Dekorationen parallel laufen.

Es fehlen ebensowenig die ganz schmucklosen Fassaden; und desgleichen auch jene nicht, in welchen das französische Vorbild unverkennbar zutage tritt. Dies ist natürlich im Westen Deutschlands am stärksten der Fall. Belege dafür bieten die Entwürfe von Joh. Jos. Couven für Bürgerhäuser in Aachen. Seine Fassaden mit den im Stichbogen geschlossenen Fenstern und den Seiteneinfassungen durch gequaderte Lisenen wirken wie Ausschnitte aus pariser Hotels.[2]

Eine ganze Reihe von Bauten, wo die vorwiegenden italienischen Elemente nur ganz leise hie und da vom Rokokoornament durchbrochen werden, illustriert die Fassade des Schäzlerhauses in Augsburg, wo das Rokokoornament über der dritten Etage nicht recht mit den Segmentgiebeln der Fenster der zweiten Etage harmonieren will.[3]

Bisweilen ist ein einziges ziemlich unscheinbares Dekorationselement vorhanden, welches auch die einfachsten Wohnhäuser aus ihrer weltentlegenen und gleichgiltigen Stellung heraustreten lässt und einen Schimmer der herrschenden Geschmacksrichtung auf dieselben wirft. Ich meine die Holzschnitzereien an den Portalen und Hausthüren, auf welchem Gebiete Paris bekanntlich im 18. Jahrhundert so Grossartiges geleistet hat.[4] Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Lokalforschung einstens eine grössere Zahl solcher Miniaturkunstwerke ans Licht bringen wird. Schon jetzt können wir dieses Detail, welches den Charakter eines ganzen Baues prägt und die Macht des französischen Einflusses an unscheinbaren Bauten verrät, hie und da konstatieren. Ich zitiere nur Beispiele, die topographisch weit aus einander liegen: Das Portal am Hause

---

[1] Tab. 34 zeigt eine reich verzierte Fassade mit Risaliten, mit geschmückten Fensterverdachungen und Statuen auf der Attica.

[2] Vergl. Jos. Buchkremer: «Die Architekten Joh. Jos. Couven u. Jac. Couven». S. 40 u. Abb. 52.

[3] Alt-Augsburg von Rudolf Kempf u. Buff, Taf. 9, S. 16.

[4] L'art décoratif dans le vieux Paris par A. de Champeaux. Paris 1898.

Holländische Reihe Nr. 21 in Hamburg,[1] das Portal am Schäzlerhaus in Augsburg,[2] die gut durchgeführte Doppelthüre des Hauses C 4, 9b in Mannheim[3] und die reizende Rokokothür am Bergplatz 6 in Königsberg.[4]

So kann man des längeren darthun, wie sich das im Vorstehenden mit einigen Strichen skizzierte Aussenbild des Bürgerhauses zur buntesten Mannigfaltigkeit gestaltet; denn die Fassade, wenn die Lichtöffnungen halbwegs symmetrisch sind, hängt so lose mit der früher geschilderten Innendisposition zusammen, dass die bescheidenen Maurermeister auch die Motive der chinesischen Kunst, wenn irgend möglich, für ihre Zwecke ausgebeutet hätten.

Als daher die grosse Kunst immer mehr vom Geist der Antike beseelt wurde, da folgten die kleinen Werkmeister den Fussstapfen der tonangebenden Baukünstler und arbeiteten auf ihren Fassaden mit den Requisiten römischer und griechischer Kunst mit der gleichen Ruhe, wie früher mit jenen Italiens und Frankreichs. Für Berlin hat Borrmann das Geburtsjahr der neuen Dekorationsmotive, wie Mäander, Rosetten, Lorbeerkränze, Gehänge und hängende Tücher. mit dem Jahre 1765 feststellen können.[5] Es ist natürlich nicht möglich, eine für ganz Deutschland giltige Zeitgrenze anzugeben; wären die Fassaden der Bürgerhäuser mit Sicherheit zu datieren, so würde man gewiss bis in die letzten Decennien des 18. Jahrhunderts oft Beispiele der früheren, muntern Dekoration finden können. So ist das reizend mit Rokoko-Trophäen geschmückte Haus des Bildhauers Nahl am Königsplatz in Kassel um 1770 entstanden.[6] Am interessantesten sind Bauten, wo beide Dekorationsrichtungen sich zu einer Zwitterbildung vereinen, wie dies

---

[1] «Hamburg und seine Bauten», S. 35.

[2] Kempf und Buff: «Alt Augsburg», Taf. 11, S. 16. Das Portal des Gwinner Hauses in der Maximilianstrasse A 19 (1768) zeigt mit den Warenemblemen ein derbes Bild. Es ist eine nicht sehr geglückte selbständig durchgeführte Variante eines guten Vorbildes. Taf. 12. S. 16.

[3] Beil. z. Jahresbericht d. Gymnasiums Mannheim 1893/4. L. Mathy: «Studien zur Gesch. der bildenden Künste in Mannheim». Fig. 52, S. 54.

[4] «Bau- und Kunstdenkmäler Ostpreussen». 7. Heft, Abb. 74, S. 105/6.

[5] Borrmann, «Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin», S. 417.

[6] Otto Gerland: «Paul, Charles und Simon Louis Du Ry», S. 98.

z. B. an einem Hause in Dessau (Zerbster Strasse 61) aus dem Jahre 1783 der Fall ist. Der Balkon ruht auf eleganten Rokoko-Konsolen, Muschelverzierungen im Fenstergesimse fehlen nicht, und im Fries über der Hauptetage ist eine Reihe hochstehender Akanthusblätter angebracht.[1] Ein Beispiel, das gewiss zahlreiche Genossen hat.

Man hat über die Fassaden der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wegen ihrer allzu steifen und nüchternen Vornehmheit oft den Stab gebrochen. Wenn man Bauten vor sich hat, wie sie etwa Schmidt in seinem «Bürgerlichen Baumeister» entwirft, ist das Urteil wohl gerechtfertigt. Manchmal aber kommt auch hier die deutsche Zierlust zum Durchbruch und es entstehen Fassaden, wie diejenige des Hauses der Habelschen Weinhandlung Unter den Linden in Berlin, wo ein recht wirkungsvoller Fries mit Vasen, Muscheln und Weinlaub an die Stelle des Gurtgesimses getreten ist.[2] Und als man daran ging, die Fenster nur als Lichtöffnungen zu behandeln und die grösste Sparsamkeit walten liess, wie es bei den Entwürfen, die der Geh. Ober-Baurat H. C. Riedel d. J. herausgegeben hat, der Fall ist, da versuchte man durch farbige Verputzung Leben in das Aussenbild zu bringen. So zeigt die Fassade eines berliner Hauses, Behrenstrasse 68, (von Gilly entworfen)[3] einen dunkelbraun und hellbraun gehaltenen Anstrich mit bronzefarbigen Verzierungen; und eine Fassade, welche Riedel gelegentlich eines Aufsatzes[4] publizierte, zeigt ein graues Souterrain, braune Rücklagen und einen rosa gefärbten Risalit. Sonst ist alles einfach und nüchtern; «denn», sagt Riedel in dem eben zitierten Aufsatz, «wenn gleich die Verzierungen zur wesentlichen Beschaffenheit der Gebäude nicht gehören, sondern denselben bloss zur Vermehrung des Annehmlichen beygefüget sind, so dürfen sie doch nicht willkührlich

---

[1] «Bau- und Kunstdenkmäler Anhalt», S. 353, Fig. 265.

[2] Borrmann, «Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin», S. 424. Das Haus wurde im Jahre 1800 erbaut.

[3] H. C. Riedel: «Sammlung architektonischer Verzierungen (1803—10). 2. Heft, Taf 3.

[4] «Etwas über schickliche Verzierung der Fassaden» erschienen in der Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Jahrgang 1797, II. Band, S. 48, Taf. III.

gewählet werden, sondern jede derselben muss einen Grund haben, der im Wesen, Zweck oder in dem Gebrauche des Gebäudes beruhet und angegeben werden kann.»

Wie nun die Verzierungen beschaffen sein sollen, damit sie einzig und allein mit dem Zweck des Gebäudes in Einklang stehen, haben weder Riedel, noch seine Nachfolger bis in die neueste Zeit hinein gefunden. Die Geschichte des 19. Jahrhunderts hat uns gelehrt, dass alle historischen Reminiszenzen, — von der Antike durch die Gothik und Frührenaissance bis zur Barocke, — immer weniger mit dem Zweck der Bauten in Einklang stehen. Das Problem, das Riedel so klar ausdrückte, ist die Quintessenz der Bauästhetik und die Kernfrage unserer ganzen inneren Dekoration, von der Tapete bis zum Möbel; es ist der Gesichtspunkt, unter welchem ich zwei Jahrhunderte der deutschen Baukunst Revue passieren liess; es ist die Frage, welche heute tausend Köpfe beschäftigt, für das Haus, für das Möbel die Form zu finden, welche dem Zweck entspricht und weder trivial noch historisch angekünstelt ist.

Es ist dem Historiker nicht gegeben, Probleme der Gegenwart zu lösen; er kann nur der Stimme der Vergangenheit lauschen; und da drängt sich das Gefühl auf, dass auch die vergangene Zeit, die uns so organisch geschlossen erscheint, die uns den Anschein erweckt, als hätte sich eines zum andern nicht anders fügen können, den damals lebenden Menschen auf dem Gebiete der Formen tausend Disharmonien geboten hätte; denn wäre dies nicht der Fall, dann wären sie Thoren gewesen, für die gewöhnlichsten Zwecke immer neue Formen zu übernehmen und zu kombinieren. Die grössten Meister können mit ihren guten Gedanken der Zeit keine spezifische Signatur geben, wenn die Menge nicht mit ihrem Gefühl des Unzulänglichen und Unbehaglichen im Vorhandenen, mit ihrem Trieb nach Verbesserung und Veränderung hilfreich entgegenkommt. So wandelt sich die Geschichte der Kunst in die Darstellung der Kunst als Reflex unzähliger Kräfte.

Litteratur.

(«O.S. Berlin.» bedeutet Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums in Berlin.)

Aufleger und Trautmann: Die Amalienburg zu Nymphenburg. München. (L. Werner)

Beltrami: Il reale Castello del Valentino. Milano.

Bermudez, Cean: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. Madrid 1829.

Bezold, Gustav v.: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Aus Durm: Handbuch der Architectur II. Theil, 7. Band. 1900.

Blondel, Jacques-François: Architecture françoise. III. Band 1754.

Blum, Hans: Quinque columnarum exacta descriptio 1550. «O. S. Berlin.»

Böckler, Andreas: Architectura civilis. Frankfurt a. M. 1663. «O. S. Berlin.»

Borrmann, R.: Die Baukunst. 7. Heft. Schlösser zu Würzburg u. Bruchsal von Edmund Renard.

Borrmann. R. Die Baukunst. 7. Heft. II. Serie. Schlösser zu Schleissheim u. Nymphenburg von Richard Streiter.

Bousson, Ernest: La vie et les œuvres de l'Architecte Gabriel. 1894.

Brandes, Karl: Das ehemalige fürstliche Lustschloss Salzdahlum und seine Ueberreste. Wolfenbüttel 1880.

Breñosa Rafael D. y. D Jacquin M^o de Castellarnau: Guia y Descripcion del Real Sitio de San Ildefonso.

Buchkremer, Joseph: Die Architekten Johann Joseph Couven und Jacob Couven. Aachen 1896.

Büsch, Johann Georg: Praktische Darstellung der Bauwissenschaft. I. Band, 2. vermehrte Auflage. Hamburg 1800.

Cammermayer Simon: Von den fünff Ordnungen der Seulen herausgegeben von einem Liebhaber der Architektur und anderer freien Künste. Nürnberg 1678. «O. S Berlin.»

Cammermeir, Simon: Neues Zierrathenbuch. «O. S. Berlin.»

Champeaux, A. de: L'art décoratif dans le vieux Paris. 1898.

Daviler, Augustin Charles: Cours d'architecture 1694. Ferner die Deutsche Uebersetzung vom Jahre 1747.

Decker, Paulus: Des fürstlichen Baumeisters oder Architecturae civilis anderer Theil. 1716.

Decker, Paulus: Der Civil Baukunst dritter Theil. Nürnberg verlegt u. zu finden bey Joh. Christoph Weigel Kunsthändlern.

Dietterlin, Wendel: Architectura von Austheilung, Symmetria und Proportion der fünf Seullen. Nürnberg 1598.

Dieussart, Charles Phil.: Theatrum Architecturae civilis 1697.

Dohme, Robert: Barock- und Rococoarchitectur. (1884—91)

Dvořak Max: Geschichte des Raudnitzer Schlossbaues 1873.

Du Cerceau Androuet: De Architectura 1559.

Eeckhout van den: Nieve Compartemente «O. S. Berlin»

Erasmus, Georg Caspar: Seulenbuch durch Einen Liebhaber der edlen Architecturkunst an den Tag gegeben, Nürnberg 1666. «O S Berlin.»

Essenwein, August: Die romanische und die gothische Baukunst. Im Handbuch der Architectur herausg. v. Joseph Durm, 4. Band. 2. Heft. 1892.

Faesch, Rudolf Joh.: Anderer Versuch seiner architektonischen Werke. Erster Theil 1722.

Feinlein, Christoph: Schreinerbuch. «O. S. Berlin»

Fernow, Carl Ludwig: Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens. 1806.

Furttenbach, Joseph: Neves Itinerarium Italiae. 1627. Architectura civilis. 1628. Architectura Recreationis. 1640. Architectura privata. 1641.

Füssli H. H.: Allgemeines Künstlerlexicon 1779.

Gerland, Otto: Paul, Charles und Simon Louis Du Ry, 1895.

Gestoso y Pérez José: Guia Artistica de Sevilla. Tercera edicion 1897.

Geymüller, Heinrich: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Erstes Heft. Durm, Handbuch d. Architect. II. Theil. 6. Band. Heft I. 1898.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte d. Barockstils, 3 Bände. (1887—1889.)

Haenel u. Adam u. Cornelius Gurlitt: Sächsiscbe Herrensitze und Schlösser.

Harttmann, Daniel: Bürgerliche Baukunst. 1688.

Häutle, Chr.: Textband zu G. E. Seidel, Die kgl. Residenz in München.

Hederich, M. Benjamin: Vorübungen in beiderley Baukunst. 1730.

Hirschfeld, C. C. L.: Theorie der Gartenkunst 1779-1785.

Hoppenhaupt: Hausfassaden und Gartenhäuser. «O. S. Berlin.»

Huth, Gottfried: Allgemeines Magazin für bürgerliche Baukunst. Weimar 1790.

Ilg, Albert: Die Fischer von Erlach. 1895. Palais Kinsky. 1894. Palais Schwarzenberg. 1895.

Indau, Johann. Wienerisches Architectur Kunst und Säulen Buch. «O. S. Berlin.»

Kassmann, Rütger: Architectur nach antiquitetischer Lehr. 1653. «O. S. Berlin.»

Keller, Joseph: Balthasar Neumann. 1896.

Kempf, Rudolph (Text von Buff): Alt-Augsburg. 1898.

Krafft u. Ransonette: Plans, coupes des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris.

Krammer, Gabriel: Architectura von den 5 Seulen sambt Iren Ornamenten und Zierden . . . . zusammengetragen u. gebessert. Prag 1600.

Krünitz, Johann Georg: Oeconomische Encyclopädie. III. Theil 1774.

Le Camus de Mezières: Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations. 1781.

Leins C. F. v.: Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses. Stuttgart. 1889

Lemmonier, Henry: L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893.

Le Muet, Pierre: Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes. Paris 1647.

Lübke, Wilhelm: Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. Auflage 1882.

Lutma, Jacob: Nieuve Compartemente. «O S. Berlin.»

Mayerhofer, Johannes: Schleissheim. 8. Bd. d. Bayerischen Bibliothek.

Menzel, August Carl: Façaden von Stadt und Landhäusern. I. Bd. 1830.

Metz, Martin: Schlösser des Kurfürsten Clemens August von Köln. «O. S. Berlin.»

Meyer, Daniel: Architectura oder Verzeichniss allerhand Einfassungen an Thüren, Fenstern und Decken sehr nützlich und dienlich allen Mahlern, Bildhauern, Steinmetzen u. Schreinern 1609. Ferner die französische Uebersetzung des Werkes von 1664.

Müller, Gottfridt: Nevws Compertament Büchlein 1621. «O. S. Berlin»

Niemann, Georg: Palast-Bauten des Barockstils in Wien. 1883.

Penther, Johann Friedrich: Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst 1744, 1745, 1748.

Percier und Fontaine: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et des environs. 1809.

Perret, Jacob: Architectura et Perspectiva. Frankfurt 1602.

Pöppelmann, Daniel Matthäus: Vorstellung und Beschreibung des von Sr. kgl. Majestät in Pohlen . . . . erbauten so genannten Zwinger-Gartens Gebäuden . . . . 1729.

Racknitz, Joseph Friedrich: Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker. 1796.

Riedel, H. C. d. j.: Sammlung architectonischer äusserer und innerer Verzierungen. . . . 8 Hefte, Berlin 1803-10.

Riehl, Berthold: Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898.

Rode, August: Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf. 1801.

Rode, August: Beschreibung des fürstl. Anhalt-Dessau'schen Landhauses zu Wörlitz. 1788.

Rudolphi, Friederich: Gotha diplomatica. 1717.

Sänger, J.: Vorstellung einiger moderner Gebäude zum Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet. (Nach Füssli (Künstlerlexicon) lebte Sänger vermuthlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in Nürnberg.)

Savot, Louis: L'architecture françoise des bastiments particuliers . . . augmentée de Blondel, Paris 1685.

Scamozzi Vincenzo: L'idea della architettura universale. Venedig 1615 ferner die deutsche Uebersetzung unter dem Titel: Klärliche Beschreibung der fünf Säulenordnungen.... und der gantzen Baukunst aus dem 6. u. 3. Buche von Scamozzi. Nürnberg 1697.

Schinkel, C. F.: Sammlung architektonischer Entwürfe. 1828. Neue Ausgabe 1841/43.

Schmerber, Hugo: Beiträge z. Geschichte d. Dintzenhofer. 1900.

Schmid, M.: Ein Aachner Patricierhaus des 18. Jahrh. 1900.

Schmidt, Friederich Christian: Der bürgerliche Baumeister. Gotha 1790 I., II. und III. Theil.

Schultz, Johann Carl: Danzig und seine Bauwerke. Berlin 1872. Zweite Ausgabe.

Schumann, Paul: Barock und Rococo. 1885.

Schübler, Johann Jacob: Weitere Fortsetzung des Gründlichen Unterrichts in der vollständigen Civil Baukunst. 1728.

Schwarz, Johann: Die kais. Sommerresidenz Favorita. Wien 1898.

Senckeisen, Joh. Christian: Leipziger Architektur-Kunst und Seulenbuch. 1707.

Serlio. Sebastiano: Il settimo libro d'architettura. Francoforti ad Moenum 1575.

Steingruber, Jean David: Architecture civile. (Füssli (Künstlerlexicon) nennt eine «Architectura civilis» Nürnberg 1750 erschienen.)

Stieglitz, C. L.: Zeichnungen aus der schönen Baukunst. 1798.

Sturm, Leonh. Christoph: Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil Baukunst Nicolai Goldmanns. 1708.

Sturm, Leonh. Christoph: Nicolai Goldmanns vollständige Anweisung zu der Civil Baukunst. 1708.

Sturm, Leonh. Christoph: Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste . . . nach dem heutigen Gusto schön und prächtig anzugeben. 1718.

Sturm, Leonh. Christoph: Architektonische Reise Anmerkungen. 1719.

Sturm, Leonh. Christoph: Vollständige Anweisung alle Arten von Bürgerlichen Wohn-Häusern wohl anzugeben. 1721,

Unteutsch, M. Friedrich: Neues Zierratenbuch «O. S. Berlin.»

Venturini, Giov. Francesco: Le fontane né palazzi e ne' giardini di Roma Parte Terza. Vrgl. auch Jessen: Katalog der Ornamentstich Sammlung in Berlin

Vingboons, Philips: Afbeeldsels der voornaemste Gebovwen. 1648.

Vogel, Johann: Moderne Baukunst. Hamburg bei Benjamin Schillern. 1708.

Wagner, Johann Georg: Probe der sechsten Säulenordnung Breslau und Leipzig 1728.

Weinbrenner, Friedrich: Garten Gebäude der Frau Markgräfin Amalie zu Baden. Carlsruhe 1830.

Zinck, Paul Christian: Neue faconierte Fenster. «O. S. Berlin».

Beytrag zur Civil-Baukunst betreffend die vornehmsten Stücke der Bequemlichkeit in einem Wohngebäude, im Jahre 1744 erschienen. Das Exemplar der Grossherzogl. Bibliothek in Weimar ist in dem Sammelband: «Eines Liebhabers guter Künste und Wissenschaften neu inventierte Aufgaben in der Civilbaukunst» enthalten.

Beobachtungen und Einfälle über die Baukunst der Privatgebäude in Teutschland. D. F. C. V. B. Augsburg 1779.

Favorita zu Maintz. Herausgegeben von Jeremias Wolffs sel. Erben zu Augsburg.

Strassburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein. 1894.

Hamburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein 1890.

Bremen und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein. 1900.

Frankfurt und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein. 1886.

Die so kluge als künstliche . . . Haushalterin . . . aus . . . vielfältiger Erfahrung meistens zusammen getragen. Nürnberg 1703.

Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Jahrgang 1797. 1799.

Programm der kgl. bayr. Gewerbeschule Aschaffenburg 1867/68.

Jahresbericht des Gr. Gymnasiums Mannheim 1893/94.

Anzeiger des Germanischen National-Museums Jahrgang 1897.

Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. 8. Jahrgang.

Allgemeine Militärzeitung. Darmstadt Jahrgang 1885.

Monatsschrift des Historischen Vereins von Ober-Bayern. Jahrgang 1895.

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausg. von dem sächs. Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdner Architekten Verein. 1878.

Bau- und Kunstdenkmäler von Anhalt.
» » » » Thüringen.
» » » » Westphalen.
» » » » Schleswig-Holstein.
» » » » Ostpreussen.
» » » » Berlin.

Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.
» im Grossherzogtum Hessen.

Beschr. Darstell. d. älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz und des Königreichs Sachsen.

Kunst- und Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg.

Mémoires du Duc de Luynes. (tome 6) herausgegeben von L. Dussieux et E. Soulié. Paris 1861.



13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln ℳ 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. Hoffmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —

Unter der Presse befindet sich:

K. Simon. Der romanische Profanbau.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.